[illegible]

HISTOIRE DE L'ART

TOME TROISIÈME

PREMIÈRE PARTIE

ONT COLLABORÉ AU TOME TROISIÈME :

Ernest Babelon, membre de l'Institut,
Conservateur du Cabinet des médailles à la Bibliothèque Nationale.

Émile Bertaux, ancien membre de l'École française de Rome,
professeur à l'Université de Lyon.

Henri Bouchot, membre de l'Institut,
Conservateur du Cabinet des Estampes à la Bibliothèque Nationale.

Cte Paul Durrieu, ancien membre de l'École française de Rome,
Conservateur honoraire au Musée du Louvre.

Camille Enlart, ancien membre de l'École française de Rome,
Directeur du Musée de sculpture comparée.

Otto von Falke, directeur du Kunstgewerbe-Museum de Cologne.

L. de Fourcaud, Professeur à l'École Nationale des Beaux-Arts.

J.-J. Guiffrey, membre de l'Institut,
Administrateur général de la Manufacture nationale des Gobelins.

Henry Marcel, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale.

Conrad de Mandach, Docteur de l'Université de Paris.

André Michel, Conservateur aux Musées nationaux,
professeur à l'École du Louvre.

Gaston Migeon, Conservateur au Musée du Louvre.

André Pératé, ancien membre de l'École française de Rome,
Conservateur adjoint du Musée de Versailles.

Maurice Prou, professeur à l'École des Chartes.

Marcel Reymond.

59580. — Imprimerie Lahure, rue de Fleurus, 9, à Paris.

HISTOIRE DE L'ART

DEPUIS LES PREMIERS TEMPS CHRÉTIENS JUSQU'A NOS JOURS

Publiée sous la direction de

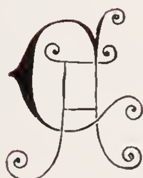
ANDRÉ MICHEL

Conservateur aux Musées nationaux, Professeur à l'École du Louvre

TOME III

Le Réalisme
Les Débuts de la Renaissance

PREMIÈRE PARTIE



LIBRAIRIE ARMAND COLIN

PARIS, 5, RUE DE MÉZIÈRES

1907

Published May 25, nineteen hundred and seven.

AVERTISSEMENT

La période à l'étude de laquelle sera consacré notre tome III tout entier comprend un nombre d'années relativement très restreint, mais, par la quantité et la qualité des œuvres qu'elle vit éclore, elle marque un moment capital dans l'histoire de l'art et de l'esprit humain. — On a vu comment, dès le XIVe siècle, au sein de l'art « gothique », un art nouveau tendait à naître, à mesure qu'un désir plus conscient d'observation directe et de retour à la nature se substituait à l'idéalisme impérieux qui avait plié le monde aux concepts logiques de la philosophie scolastique. On va voir comment ces curiosités, d'abord timides et hésitantes, s'enhardirent bientôt et aboutirent, dans quelques écoles privilégiées, à la conquête du réel et de la vie, au paysage, au portrait et, pour résumer d'un mot cette prise de possession de la réalité vivante par l'art, au « réalisme ».

En même temps les moyens d'expression s'enrichissaient de procédés inédits ou transformés et adaptés à des applications nouvelles; la gravure[1] apportait des ressources imprévues et commodes pour répandre avec les œuvres d'art la pensée des artistes, en étendre et en multiplier l'enseignement et la propagande; la peinture textile prenait place à côté de la peinture de chevalet et de la fresque; elle devenait elle-même une fresque mobile; les médailles et les plaquettes, extension de l'art monétaire fécondé par la collaboration des orfèvres et des sculpteurs, enrichissaient de petits bas-reliefs portatifs le trésor de la plastique; la céramique, industrie d'art désormais florissante, était aussi expressive à sa manière de l'évolution du goût....

1. Quelques semaines à peine avant sa mort soudaine et déplorable, notre cher collaborateur et ami, M. Henri Bouchot, nous avait remis le manuscrit du chapitre relatif aux débuts de la gravure.

C'est dans les pays du Nord que nous étudierons d'abord l'avènement du réalisme et le développement successif des arts — et cette étude ne dépassera guère le milieu ou les deux premiers tiers du xve siècle, c'est-à-dire le moment variable suivant les circonstances et les pays, où la rencontre de l'art qui se développait de l'autre côté des Alpes commença d'influencer ces diverses écoles. Il a paru toutefois difficile, sinon impossible, de pratiquer dans l'histoire de l'architecture « gothique » aucune coupure nouvelle, jusqu'au terme de l'accomplissement final de ses destinées. Il était logique, d'ailleurs, d'en suivre l'évolution suprême jusqu'à l'heure tardive où elle achève de disparaître devant l'architecture de la « Renaissance ».

Notre seconde partie sera principalement consacrée à l'histoire de l'art en Italie. Là, à l'influence du réalisme qui se fit sentir dans la péninsule comme dans les écoles septentrionales, une modalité nouvelle s'ajouta bientôt sous l'action de l'art antique, dont la grammaire ornementale d'abord, l'architecture, enfin la statuaire devinrent pour les maîtres italiens des modèles et des guides. Nous avons réservé à cette seconde partie le titre de *Débuts de la Renaissance*, non pas que nous attachions superstitieusement à ce retour aux formes de l'antiquité, une vertu supérieure et que nous voulions y voir, comme les anciens pédagogues d'académie, l'unique principe de la rénovation de l'art. Mais il a paru qu'il convenait de conserver à ce mot de Renaissance la signification traditionnelle et « classique » qu'il a toujours eue. — Nous discuterons d'ailleurs soit au cours, soit dans la conclusion de ce tome III, les théories contradictoires qui ont été émises sur les origines, le caractère, la portée de la « Renaissance ». Son action ultérieure sur les autres écoles européennes sera exposée dans les tomes suivants.

A. M.

LIVRE V

LE STYLE FLAMBOYANT

CHAPITRE I

LE STYLE FLAMBOYANT[1]

FRANCE

Caractères généraux et origines du style flamboyant. — On nomme *style flamboyant* la dernière phase de l'art gothique. Ses premières manifestations remontent au dernier quart du XIVe siècle ; il a duré jusqu'à l'avènement de la Renaissance, à une date plus ou moins avancée du XVIe. Le nom, donné par M. de Caumont, à cause du tracé des fenestrages, exprime assez bien l'aspect de cette architecture aux formes ondulées. L'art flamboyant n'apporte pas de principe nouveau, mais un simple système décoratif arbitraire, qui consiste à opposer à toute courbe une contrecourbe. A cette méthode, il joint, comme toute phase dernière d'un art, le goût des complications.

Tels sont les caractères généraux ; voici les particularités typiques : La voûte d'ogives se surcharge d'arcs supplémentaires, et ses compartiments se multiplient suivant des tracés variés dont le plus usuel est la *voûte à liernes et tiercerons*, décrivant une étoile à quatre pointes à arête centrale. Les contrecourbes accolées aux deux courbes de l'arc brisé engendrent à sa pointe une *accolade* ou triangle à faces concaves. Dans les fenestrages, les trèfles et quatrefeuilles ont fusionné avec leurs encadrements de façon à produire deux variétés de fuseaux intérieurement redentés dits *soufflets* et *mouchettes*, celles-ci tordues en strigile. Ces formes ont l'avantage sur les précédentes de permettre le parfait écoulement des eaux pluviales. L'arc en anse de panier, rare jusque-là, devient très usuel. Le chapiteau bas et rond ou octogone n'est plus qu'une frise de feuillage, ou même un simple groupe de moulures; souvent aussi on le

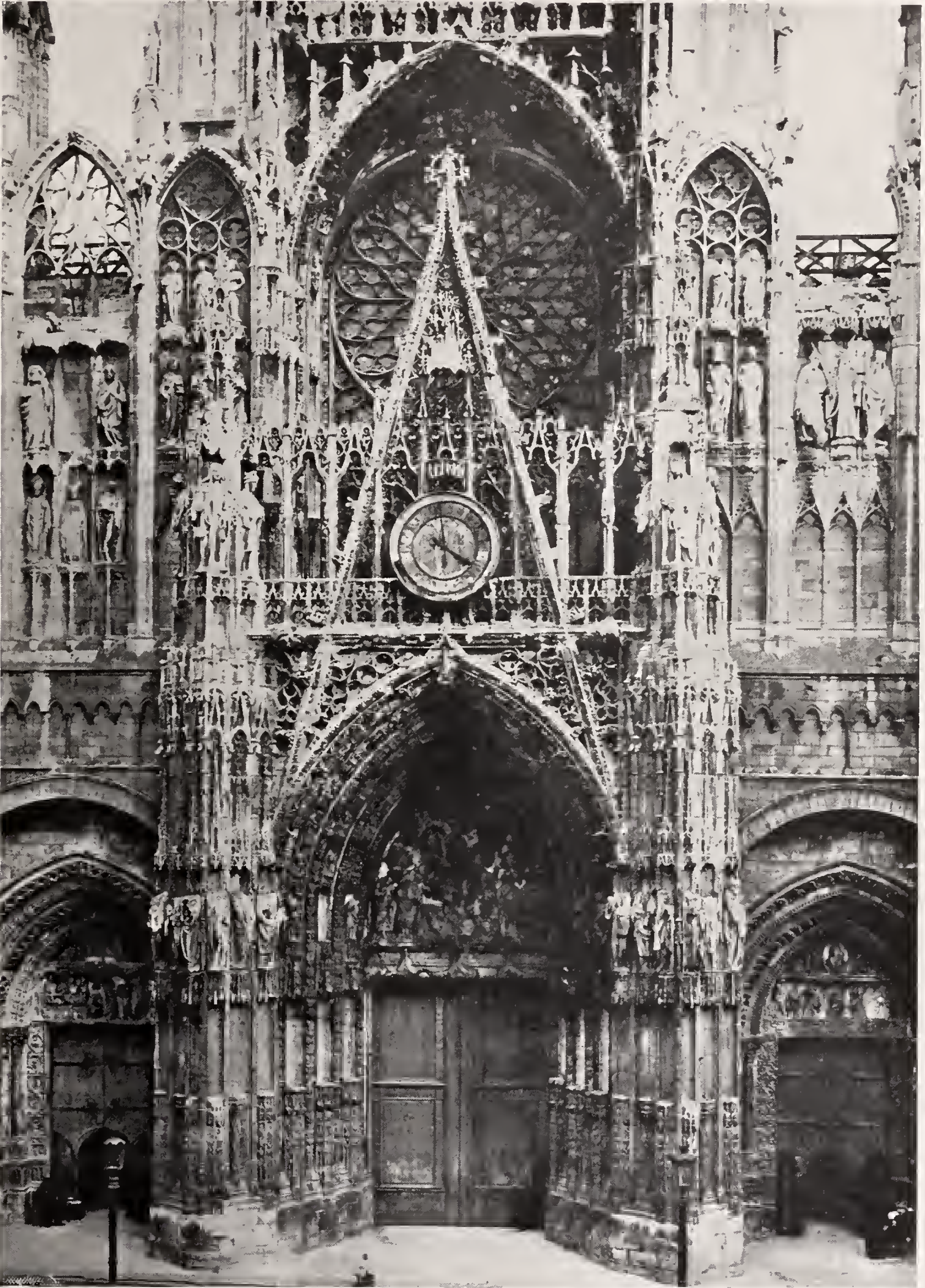
1. Par M. Camille Enlart.

supprime et les arcs retombent directement sur le fût, en formant des pénétrations. Les bases ont la forme d'un talon surhaussé surmonté d'une fine moulure. L'ornementation se caractérise par l'outrance et la recherche des minuties; on multiplie les ondulations et les pénétrations : les prismes à faces gondolées remplacent les tores; la végétation se contourne.

Le style flamboyant ne pouvait évoluer, puisqu'il consistait dans l'application à outrance de ses principes. Son évolution se serait plutôt produite dans le sens de la simplification; mais si des détails sont parfois élagués ou résumés dans une forme synthétique, c'est par économie, et on le fit dès le début sans que jamais ce parti soit devenu plus fréquent. On ne saurait donc établir de chronologie dans les variantes des formes. Une autre particularité est l'absence d'écoles : d'une province de France à l'autre il n'y a guère de différences dans ce style, qui est bien celui d'un peuple unifié.

Mais, comme je l'ai remarqué et démontré le premier, ce style, dont le triomphe coïncide avec l'indépendance recouvrée, est, en grande partie, un emprunt fait à l'ennemi au temps où il dominait; — bien que l'Angleterre n'ait jamais eu de style tout à fait analogue, tous les caractères de l'architecture flamboyante sont de création britannique, sauf peut-être l'arc en anse de panier. En effet, si nous examinons les principaux caractères du style, nous les trouverons adoptés en Angleterre longtemps avant qu'ils apparaissent chez nous. Si la voûte à liernes et tiercerons se rencontre dès 1270 à la croisée de la cathédrale d'Amiens, c'est une exception isolée, tandis qu'elle était usuelle dès avant ce temps en Angleterre, ainsi que d'autres combinaisons introuvables en France avant le xv[e] siècle, comme l'étoile de huit branches d'ogives du chœur de Durham (1242 à 1286). Les liernes et tiercerons sont employés sur la nef de Lincoln, achevée vers 1237; de 1234 à 1252 à Ely; peu après à Lichfield. Le tierceron, du reste, doit être d'origine anglaise, puisque les joints des voûtes anglaises sont perpendiculaires à une bissectrice coupant chaque voûtin, et qu'il est précisément cette bissectrice; quant à la lierne, elle arrive fort à point pour cacher le raccord désagréable des quartiers ainsi appareillés. Si une accolade du porche nord de Saint-Urbain de Troyes peut dater de la fin du xiii[e] siècle, ce n'est qu'un siècle plus tard que l'on en fera d'autres en France; en Angleterre, au contraire, la croix de Northampton élevée à la mémoire de la reine Éléonore vers 1291, en 1302 le tombeau de Guillaume de la Marche à Wells, en 1304 la clôture du chœur de Canterbury présentent l'emploi systématique de l'accolade qui est universel depuis lors. Le tracé des fenestrages anglais présente des combinaisons souvent différentes des nôtres, mais elles consistent également en soufflets et mouchettes. Ces formes se mêlent

en France à celles du xiv[e] siècle, dès 1370 au haut de la façade de la cathédrale de Rouen, vers 1375 à la chapelle Saint-Jean-Baptiste



Phot de la Comm. des M H.

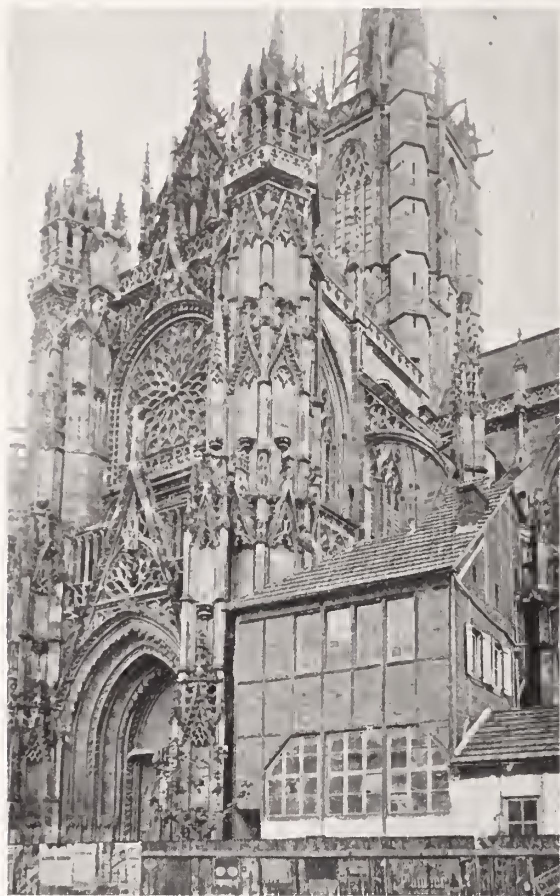
Fig. 1. — Façade de la cathédrale de Rouen.

d'Amiens, puis à la chapelle de Vincennes commencée en 1387, etc.

En Angleterre, dès 1310, le vestiaire de Merton College à Oxford recevait des fenestrages flamboyants; on en voit de 1280 à 1327 dans la

nef de la cathédrale d'Exeter, et vers 1320 à Chacombe (Northants), Kidlington (Oxon), Standish (Gloucesters), Faringdon (Berks); en 1338 à la façade de la cathédrale d'York; avant 1334 à la clôture du chœur de la cathédrale de Beverley, etc.

L'arc en anse de panier, en Angleterre, est généralement brisé à la clef, c'est ce qu'on appelle l'*arc Tudor*; celui de notre style flamboyant est donc original, mais peut être inspiré par le goût anglais, qui recherchait dès le XIIIe siècle les arcs surbaissés, comme au déambulatoire de Tewkesbury, au triforium de Salisbury, etc.



Phot Enlart.

Fig. 2. — Extérieur du croisillon nord de la cathédrale d'Évreux.

On verra que les formes flamboyantes, au moment où la France les empruntait, tombaient en désuétude en Angleterre. Il en advint de même un siècle plus tard pour les formes empruntées à la Renaissance italienne; pour qu'un art fasse école, il convient, en effet, qu'il ait porté ses fruits.

Comme celles de la Renaissance, les formes flamboyantes se sont introduites graduellement, et leur introduction s'est faite par des contrées en contact avec l'Angleterre. A Auxerre, le portail sud de la cathédrale joint au style du XIVe siècle l'emploi systématique des accolades. Or, les Anglais ont pris Auxerre en 1358 et l'ont occupée quelques années. A Rouen, le style flamboyant se mêle à celui du XIVe siècle dans le haut de la façade de la cathédrale, où l'on travaillait en 1370. Or, cette façade, avec ses superpositions d'arcatures et de statues, rappelle l'ordonnance de celles de Wells, Salisbury et Lichfield plutôt que d'autres façades françaises. Le style flamboyant s'annonce dès le XIVe siècle dans quelques fenestrages des cathédrales de Toulouse et de Narbonne; on trouve à la même époque des arcatures en accolade au revers du pignon sud de Saint-Nazaire de Carcassonne et au retable de Saint-Thibaut (Côte-d'Or)

où elles ont un tracé et un intrados festonné qui rappelle les monuments d'Angleterre.

Le premier édifice français nettement flamboyant est la chapelle Saint-Jean-Baptiste de la cathédrale d'Amiens, élevée de 1373 à 1375 par le cardinal de La Grange. D'autres se sont élevés au début du xve siècle et depuis, spécialement dans les villes occupées par les Anglais, comme



Phot. Enlart

Fig. 3 — Chapelle du Saint-Esprit, à Rue (Somme).

Bordeaux, le Mans (transept de la cathédrale), Évreux, Rouen, où en 1441, le maître d'œuvres anglais du duc de Bedford, Jean Wyllemer, inspectait les travaux de Saint-Ouen.

Le pignon de la grande salle du palais de Poitiers, par Jean Guérard, date de 1393 à 1415 : il est du même style; en 1376, on trouve les formes flamboyantes dans la clôture de la chapelle funéraire de Souvigny (Allier) ; à Dijon, l'église de la Chartreuse, de 1383 à 1388, inaugure le style flamboyant. Autour de Paris, la chapelle de Vincennes, commencée vers 1387 et finie sous Charles VI, montre la transition ; on peut la saisir aussi dans

les châteaux de Louis d'Orléans, Pierrefonds, commencé en 1390, La Ferté Milon, de 1393 à 1410.

Le style flamboyant ne transforme que des détails. Les plans, la structure restent les mêmes, mais la prédominance des vides sur les pleins est poussée à l'extrême ; d'ailleurs certaines lourdeurs de forme atténuent l'effet de cet évidement, comme les voûtes surchargées de nervures, le réseau serré des fenestrages, le surbaissement des arcs, la frondaison des archivoltes. Les églises à trois nefs égales sont plus fréquentes, surtout dans le Nord et la Normandie.



Phot Enlart.

Fig. 4. — Intérieur de l'église de Mézières.

Les croisées d'ogives peuvent être simples, mais très souvent elles s'alourdissent de nervures purement décoratives ; le type le plus usuel est à liernes et tiercerons; les liernes, perpendiculaires aux ogives, ne joignent généralement pas les doubleaux et formerets comme en Angleterre, mais s'arrêtent à mi-chemin, à leur jonction avec les tiercerons. Bien d'autres combinaisons ont eu cours, surtout au XVIe siècle, comme la voûte à tiercerons sans ogives (déjà usitée à Durham au XIIIe siècle), les voûtes portées, comme au cloître des Billettes, sur deux groupes de trois branches d'ogives ; des voûtes couvertes de tracés de fenestrages comme à Saint-Gervais de Paris, et même toutes couvertes de sculptures, comme à Rue (Somme) ou simplement à membrure sculptée de dessins courants comme à Poix (Somme), Auxi-le-Château et Saint-Léonard (Pas-de-Calais).

Les clefs de voûtes admettent non seulement l'ornementation végétale et les bas-reliefs, mais souvent des motifs purement architecturaux, qui sont des rosaces analogues aux fenestrages.

On trouve aussi un certain nombre de clefs pendantes, surtout à la fin de la période flamboyante : elles ont la forme de culots suspendus ou même d'édicules adhérant par le sommet à la voûte, comme dans les chapelles latérales de l'église du Grand Andely, ou à Mézières.

Les arcs-boutants se soumettent au jeu de la courbe et de la contre-courbe; il en est, par exemple à Moulins et à Argentan, dont le talus décrit une ligne infléchie en demi-accolade. Plus souvent encore, un petit segment d'arc en sens inverse raccorde l'arc-boutant au mur sous son point de butée, et s'oppose au glissement. C'est là une erreur, et cette manière de bâtir a causé la rupture des arcs-boutants quand des tassements ont eu lieu. Beaucoup d'arcs-boutants sont surmontés de chéneaux sur claire-voie; les culées se couronnent généralement de clochetons. Le tracé des arcs devient plus varié : le plein cintre reprend quelque faveur depuis 1500 environ; l'arc brisé prend divers tracés, et généralement il est plus ouvert et déprimé que précédemment.



Phot. Enlart

Fig. 5. — Intérieur de l'église de Saint-Nicolas-du-Port (Meurthe-et-Moselle).

L'arc en anse de panier, formé d'un segment de grand arc raccordé à deux segments de petits cercles, était usité depuis le XIIIe siècle (Villeneuve-sur-Yonne), mais exceptionnel; il devient très fréquent, surtout dans les portes et dans l'architecture civile. L'accolade est encore plus fréquente, mais c'est un tracé purement décoratif et, sauf dans quelques fenêtres civiles, non appareillées, l'intrados de l'arc ne suit pas ce tracé.

Les fenêtres, aussi vastes que possible, ont des meneaux et remplages de profil prismatique; les *soufflets* et *mouchettes* ondulent dans les tympans; leurs combinaisons se prêtent à garnir des surfaces de toutes formes; et c'est leur aspect d'ensemble qui a fait donner au style son nom de *flamboyant*.

Les embrasures des fenêtres sont encadrées de fines moulures prismatiques alternant avec des gorges profondes. Les moulures ont de petites bases, mais rarement des chapiteaux comme les colonnettes des époques précédentes.

Les voussures des portails continuent d'être ornées d'une suite de sujets sculptés divisés par claveaux, et séparés par de petits dais dont le des-

sus forme terrasse pour le motif suivant, mais ces voussures historiées se sont singulièrement compliquées. Elles ont, au xve siècle, des gorges profondes; les dais, refouillés et savamment évidés, ont pris une grande importance; les sujets, à tout petits personnages, se sont détaillés et compliqués, et, dans l'ombre et à la distance où on les voit, il est rare qu'ils soient intelligibles (voir fig. 5).

Les piédroits continuent d'avoir des statues et des colonnettes répondant aux moulures des voussures, mais les colonnettes sont devenues extrêmement grêles et ont souvent perdu leurs chapiteaux, et entre elles, pour loger les statues, se sont creusées des gorges profondes, prolongement de celles des voussures.

Les frontons sont de plus en plus aigus et découpés, et le fleuron terminal de l'archivolte vient parfois s'y encadrer. Les archivoltes ont des crochets et des accolades aux portes comme aux fenêtres. A l'extérieur, les fenêtres et les portails se couronnent d'archivoltes en larmier très souvent ornées à l'extrados d'une suite de crochets et d'un fleuron, composés de feuilles découpées, coudées, ondulées et frisées.

Le triforium est plus rare qu'aux époques précédentes, car lorsque les bas côtés sont couverts de toits à double rampant ou en pavillon, les fenêtres hautes descendent jusque tout près des arcades, la complication de la galerie vitrée étant supprimée. Lorsque le triforium existe, il peut affecter des formes très variées, soit, comme à Saint-Vulfran d'Abbeville, des fenestrages inscrits dans des panneaux rectangulaires, soit, comme au mont Saint-Michel, des galeries de petites arcatures entre les prolongements des meneaux, soit enfin de grandes baies en arc surbaissé comme à Montreuil-sur-Mer, Aire-sur-la-Lys, Auch, Bazas.

Les supports sont toujours des fûts cylindriques ou des faisceaux de colonnes et colonnettes; ils sont pourtant profondément modifiés. Les fines colonnettes du xive siècle se sont encore amincies; leur arête s'est élargie, leur circonférence s'est gondolée; le faisceau de colonnettes a pris un profil identique à celui des arcades. A cause de cette concordance, et à cause du peu d'effet que produisent les petits chapiteaux des minuscules colonnettes, on a pris le parti de faire au pilier un seul chapiteau en forme de frise continue ou de le supprimer, et pour les gros piliers cylindriques ou octogones on a pris le même parti et les moulures qui y retombent pénètrent dans sa masse en s'y profilant. Quant aux bases et socles, leur importance s'accroît; ils suivent le tracé compliqué du pilier; les bases sont parfois à diverses hauteurs et se pénètrent ingénieusement. Parfois aussi les socles ou les fûts ont des pans et des arêtes tordus en spirale.

Les chapiteaux sont ornés de simples moulures, parfois d'arcatures ou de bas-reliefs à personnages et animaux, et plus souvent de courses

de feuillage déchiquetés et contournés, où s'entremêlent des êtres animés. Les corniches ont les mêmes dessins.

Les bases sont très particulières : à force de s'aplatir, la base attique a fini par devenir, à la fin du xive siècle, une simple moulure déprimée; elle fusionne alors avec le talon de son socle pour former une base dont le profil rappelle la forme d'un flacon avec bourrelet au goulot. Les balustrades, devenues plus nombreuses, couronnent les murs des églises, chapelles, clochers; elles se divisent en panneaux ajourés de combinaisons variées de soufflets et mouchettes. Le triangle du fronton s'évide de même.



Phot. Enlart.

Fig. 6. — Façade regardant le sud dans la cour du château de Châteauneuf (Côte-d'Or).

Les gargouilles se multiplient et se compliquent : on y voit des animaux réels ou fantastiques et des figures généralement grotesques, formant parfois des groupes et traitées avec détail.

Le style flamboyant se prolongeant jusqu'au xvie siècle, il y aura lieu de parler encore, dans la suite de cette histoire, de quelques-uns des monuments où il se déploie à côté ou au-dessus des premières manifestations de la Renaissance. Parmi les principales églises flamboyantes il faut citer encore celle de Brou (Ain), commencée vers 1506 par Jean Perréal, élevée de 1512 à 1536 par Van Boghem; le chœur de celle de Moulins, par Musnier, de 1468 à 1505; celle de Mézières, commencée en 1499; partie de la cathédrale de Rodez; celle de Saint-Flour, commencée en 1375; partie de Saint-Sauveur de Dinan, Sainte-Croix et la Couture de Bernay, Saint-Ouen de Pont-Audemer, par Michel Gohier (1480) et Thomas Theroulde; Pont-de-l'Arche; le clocher neuf de Chartres, par Jean Texier (1506 à 1513); le Folgoët (Finistère), fondée en 1409; Saint-Jean-du-Doigt; les cathédrales de Quimper (transept et nef, 1424-1467); d'Auch (1489-1548), de Condom (1506-1531), à Bordeaux les tours de Saint-Michel (1464-1492) et de la cathédrale (tour de Pey-Berland, 1440-1492, par

Jean Lebas); la façade de Saint-Antoine-de-Viennois, la Trinité de Vendôme (1492-1529); Ambierle et Saint-Bonnet-le-Château (Loire); la cathédrale de Nantes, rebâtie depuis 1434 par Jehan Mathelin; Notre-Dame-de-Cléry (Loiret, 1445-1485); la cathédrale de Mende (1365-1512); Montreuil-Bellay; Saint-Pierre de Coutances (1494), Saint-Lô, le chœur du Mont-Saint-Michel (1450-1454); Notre-Dame-de-l'Épine (Marne); de 1410 à 1516, Saint-Nicolas-du-Port, près Nancy; Saint-Martin de Pont-à-Mousson; la façade de la cathédrale de Toul, par Tristan d'Hattonchatel et Girard Jacquemin (1460-1547); la chapelle funéraire d'Avioth (Meuse); le Faouet (Morbihan), Saint-Éloi de Dunkerque; le transept de la cathédrale de Beauvais (façade nord par Martin Chambiges, 1500-1537; sud par Michel Lalye, 1548), Saint-Antoine et Saint-Nicolas de Compiègne; le transept de la cathédrale de Senlis, par Dizieulx (1532-1536); Saint-Nicolas et Saint-Germain d'Argentan; Fressin, Saint-Léonard (Pas-de-Calais); Saint-Sauve de Montreuil-sur-Mer (1467-1486); Saint-Nizier de Lyon (1516); le transept de la cathédrale du Mans (1403-1424); la cathédrale de Chambéry; Saints-Gervais-et-Protais et la Tour Saint-Jacques à Paris; Caudebec, Harfleur, Saint-Maclou de Rouen (1437-1541) et la Tour de Beurre de la cathédrale (1485-1507); Saint-Aspais de Melun, Niort; Saint-Vulfran d'Abbeville, commencée en 1488, Rue, Péronne et Saint-Riquier, 1475-1516 (Somme).

Architecture civile et militaire. — On peut considérer l'architecture civile du xve siècle comme supérieure à l'architecture religieuse, d'un goût plus sûr et plus sobre, plus original, et suivant, avec plus d'imprévu et de simplicité, un programme plus nettement rationnel. C'est un art éminemment souple et varié : la donnée générale de l'habitation ne change pas, mais les distributions sont plus développées et mieux étudiées que par le passé.

Les constructions de Louis d'Orléans à Pierrefonds et à la Ferté-Milon, celles de Dunois à Châteaudun, le château de Châteauneuf (Côte-d'Or) et beaucoup d'autres vestiges de demeures seigneuriales témoignent du luxe et du goût qui présidaient à la vie privée des grands personnages. Dans une infinité de villes, spécialement en Normandie, Bretagne et Auvergne, les maisons bourgeoises du xve siècle subsistent en grand nombre, bien conservées; et les campagnes des mêmes régions ont gardé des manoirs et de simples maisons de paysans. Les documents abondent, par conséquent, sur l'architecture privée de cette période autant qu'ils sont rares pour les précédentes.

Dans les plans, la seule préoccupation est la distribution rationnelle des pièces, et les programmes s'affirment avec une franchise qui donne à la construction son effet pittoresque : en élévation, les tours d'esca-

liers, les échauguettes, les bretèches, les contre-cœurs de cheminées en saillie, les encorbellements, les galeries et portiques de service, les ordonnances rompues franchement pour l'opportunité d'un changement de niveau dans les planchers ou du percement d'une porte ou d'une fenêtre à la place utile; la différence des dimensions et des formes de ces baies selon leur fonction, l'extrême acuité donnée aux combles et aux frontons de lucarnes, pour l'écoulement des neiges; l'extrême importance des corps de cheminée; les chéneaux à balustrades et les gargouilles;



Phot. Enlart.

Fig. 7. — Palais de Justice de Rouen.

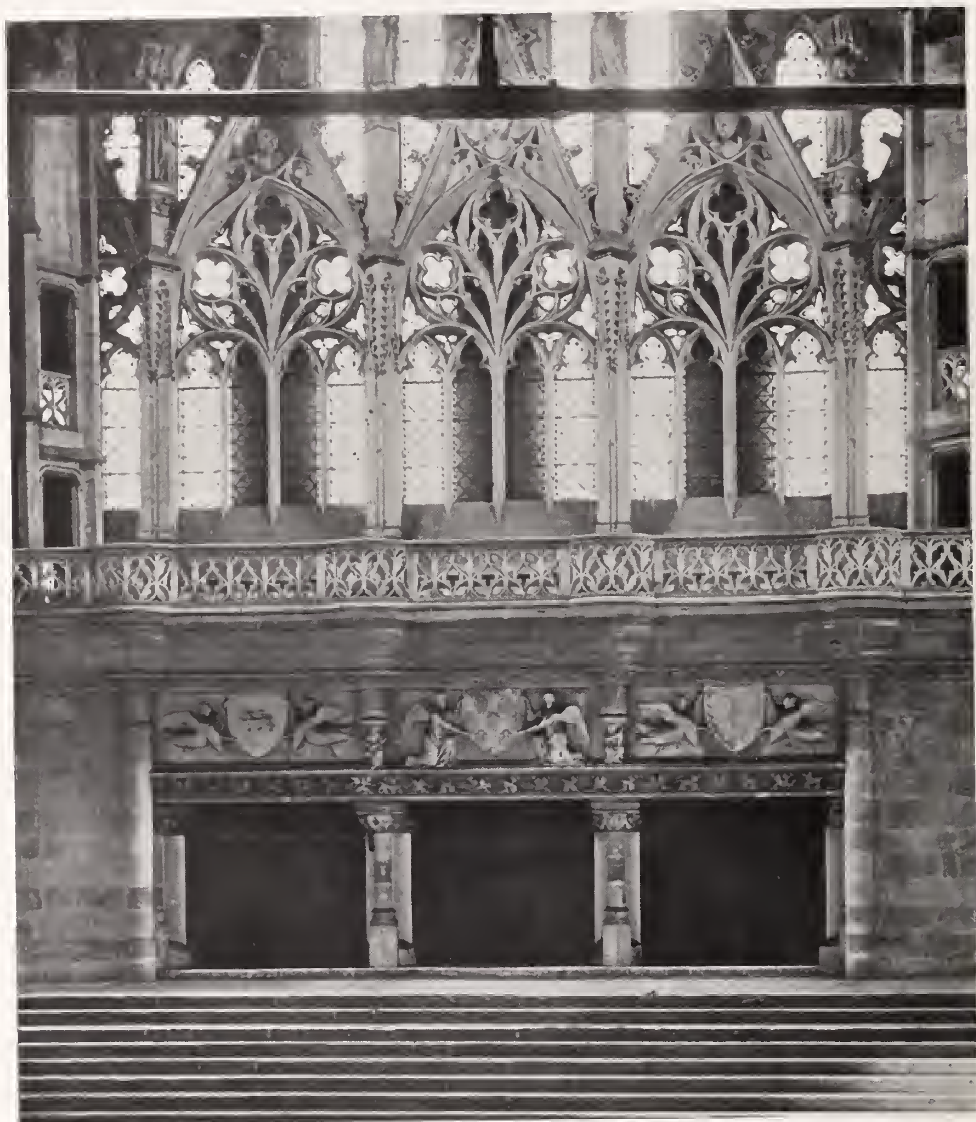
tout cela donne à l'architecture une intensité d'expression, une vie, un pittoresque qu'elle n'atteint pas à d'autres époques.

L'architecture civile adopte, quand l'occasion s'en présente, toutes les formes de l'architecture religieuse, sans que la réciproque soit vraie sauf de rares exceptions, mais elle continue d'en différer profondément : les portes sont le plus souvent tracées en anse de panier et souvent surmontées d'une archivolte à accolade avec fleuron et crochets; cependant, la porte à linteau sur corbeaux et la porte en tiers-point ne sont pas rares. Cette dernière, qui se rencontre spécialement dans l'Est, à Toul, et dans le centre, à l'hôtel de Jacques Cœur à Bourges, à Thiers, à Montferrand, a généralement un tympan sculpté, enseigne, armoiries, ou sujet de circonstance.

L'architecture civile admet des porches de bois : un très remar-

quable exemple, sorte de baldaquin suspendu, à trois pignons aigus, couronne encore la porte de l'Hospice de Beaune, fondé en 1443.

Les fenêtres sont presque toutes à croisées. Elles peuvent avoir deux traverses et être tracées en anse de panier très déprimée, comme à Châ-



Phot. Neurdein.

Fig. 8. — Cheminée de l'ancienne Salle des Gardes au château de Poitiers.

teaudun, mais le tracé cintré est généralement réservé aux toutes petites fenêtres à un seul panneau, les autres sont rectangulaires. Elles peuvent être petites et divisées par une simple traverse horizontale, c'est une demi-croisée, ou grandes et pourvues d'une traverse et de deux ou plusieurs montants de pierre, c'est la croisée double ou triple. On a parfois ajouré toute la façade d'une maison d'un seul fenestrage à mul-

tiples croisées, disposition fréquente à Lyon et dans les villes de Belgique. A l'extérieur, les fenêtres ont parfois sur leurs montants et sur leur linteau un simple biseau qui, sur le linteau, décrit une accolade. Quelquefois, elles ont un encadrement de moulures compliquées comme les fenêtres d'églises : gorges et tores prismatiques qui s'amortissent sur l'appui par de petites bases. Ces moulures se répètent sur la croisée ; aux angles et aux intersections, elles se croisent et se pénètrent. Assez généralement, les fenêtres s'encadrent d'une archivolte rectangulaire profilée en larmier qui retombe souvent sur des consoles sculptées. Les lucarnes ont toujours des frontons aigus couronnés d'un fleuron et souvent garnis de crochets.



Phot Enlart.

Fig. 9. — Vis du grand escalier de l'archevêché de Rouen.

Les cheminées du xve siècle sont encore nombreuses, toujours très vastes, composées de piédroits à colonnettes soutenant un linteau en encorbellement qui porte une hotte de plan rectangulaire et à parois verticales plutôt qu'en pyramide comme à l'époque précédente. Le linteau est souvent orné de frises de feuillage et d'armoiries; la paroi antérieure de la hotte porte souvent des ornements qui peuvent être très riches : blasons tenus par des anges, console et dais portant et abritant des statues, ou simples dessins de fenestrages. L'usage s'étant établi, pour localiser les risques du feu, de construire de plus en plus les cheminées superposées et adossées à une même paroi, les corps de cheminées se sont soudés entre eux et forment d'énormes piles au sommet desquelles les mitres se sont accolées de façon à ne plus dessiner qu'une sorte d'étage supérieur cannelé sur ces gros coffres.

Les escaliers continuent d'être droits ou en vis; les premiers peuvent être extérieurs, adossés à une façade, portés sur un demi-arc et abrités d'un auvent; les seconds peuvent s'emboîter dans des tourelles cylindriques ou octogones, ou dans des cages rectangulaires dont les angles peuvent être utilisés comme paliers de repos. Une disposition exceptionnelle est celle de l'escalier logé dans une tour isolée et relié à chaque étage par un pont couvert, c'était le type créé par Raymond du Temple dans le Louvre de Charles V; on en trouve une imitation grossière et très

réduite du xv[e] siècle à Clermont, dans la maison qu'habita Savaron. Les tourelles ou cages d'escaliers ont été parfois très largement percées. Depuis la disparition de l'escalier du Louvre, le chef-d'œuvre en ce genre est l'escalier du château de Châteaudun que Dunois fit bâtir. La cage carrée de cet escalier ne dépasse pas l'alignement de la façade, et sa



Phot. Enlart.

Fig. 10. — Plafond de la Grande Salle du Parlement, à Rouen.

paroi extérieure est entièrement percée de grandes baies en tiers-point à frontons découpés et à fenestrages flamboyants. Les boiseries jouent un grand rôle dans cette architecture.

Les voûtes civiles sont toujours rares; la plupart des pièces sont couvertes d'un plancher de bois, et au lieu d'être simplement peint comme aux siècles précédents, il est fait de poutres et poutrelles moulurées, et les entretoises peuvent être garnies de panneaux à draperies. Le plus bel exemple de plafond de ce genre qui se soit conservé est dans la Maison Couvert à Reims. Souvent aussi, les grandes salles sont cou-

vertes d'un lambris en forme de voûte en berceau, comme la salle des Pas Perdus du Palais de justice de Rouen ou les salles hautes de l'Hôtel de ville de Saint-Quentin. Les vantaux des portes et les volets des fenêtres ont cessé d'être unis : ils sont formés d'un bâti et de panneaux encastrés à rainures; ces panneaux sont sculptés de formes de fenestrages ou de draperies, et les pentures, au lieu de s'épanouir en rinceaux, forment des bandes appliquées aux bâtis et terminées par une découpure.



Phot. Enlart.

Fig. 11. — Maison à l'angle de la rue du Bac et de la rue des Fourchettes, à Rouen.

Beaucoup de maisons sont entièrement en charpente. Le *pan de bois* dont elles se composent est une cage de madriers dont les interstices sont remplis d'un blocage de maçonnerie appelé *hourdis*. Le hourdis peut être revêtu soit d'un enduit, soit de panneaux de menuiserie, comme à l'ancienne abbaye de Saint-Amand de Rouen et à Mâcon. Les étages supérieurs des maisons en pans de bois sont portés en encorbellement pour gagner de la place et abriter en même temps les bas côtés de la rue. Des règlements fixaient dans chaque commune la saillie autorisée. Les maisons en pans de bois des xv[e] et xvi[e] siècles sont encore très communes en Normandie, Bretagne et Auvergne, et toutes les autres provinces en gardent de beaux spécimens.

L'architecture publique a laissé de très beaux monuments, parmi lesquels on peut citer : le magnifique Hospice de Beaune, fondé en 1443 par le chancelier Rollin; les beffrois et hôtels de ville trop restaurés de Douai et d'Arras; les hôtels de ville de Saint-Quentin, Compiègne, Noyon, Nantes, Loches, Amboise, Orléans, Bordeaux; les

beffrois de Bergues (Nord), Rue (Somme), Château-Thierry, Évreux, Auxerre, Saint-Fargeau (Yonne), Avignon, Toulouse; les halles de Clermont en Beauvoisis: la Loge ou Bourse de Perpignan; le Palais de justice de Rouen construit par Roullant le Roux.

L'architecture militaire a réalisé de grands progrès au moment où naissait le style flamboyant, à la fin du XIVe siècle. Les châteaux forts



Phot. Enlart.

Fig. 12. — Hôtel de ville de Saint-Quentin.

sont à la fois de luxueux palais et des forteresses redoutables : les moyens de la défense devinrent à ce moment plus forts que ceux de l'attaque. Les châteaux de Jean de Berri à Mehun-sur-Yèvre, Concressault et autres lieux; les châteaux de Louis d'Orléans à la Ferté-Milon et à Pierrefonds; ceux des ducs de Bretagne à Nantes, à Sucinio, à Vitré, à Josselin; les constructions de Louis XI à Loches; le château de Bonaguil (Lot-et-Garonne) et bien d'autres témoignent du faste des seigneurs qui les firent élever et de la science de leurs ingénieurs. Ces châteaux forment une enceinte continue de courtines et de tours rondes, couronnées de mâchi-

coulis sur consoles portant un parapet crénelé. Souvent, il existe un dernier étage en retraite, avec un second rang de crénelages, principalement sur les tours.

Dans la seconde moitié du xve siècle, l'accroissement de puissance et le développement de l'artillerie à feu amenèrent une transformation totale de l'architecture militaire : les tours et murailles s'abaissèrent et s'épaissirent; des terrasses furent aménagées pour les pièces de canon, et surtout des bouches à feu furent pratiquées au bas des ouvrages, le tir rasant étant bien plus efficace que le tir plongeant; des cheminées et portes d'échappement furent ménagées pour la fumée des pièces d'artillerie, et l'on fit des rampes pour les descendre ou les monter à leurs positions. Les tours, élargies, épaissies, abaissées, devinrent progressivement des bastions.



Phot. Enlart.

Fig. 15. — Porte de la maison dite de Charles-Quint, à Bonifacio (Corse).

De cette période de transition datent le château de Dijon, bâti sous Charles VIII et stupidement démoli de nos jours, mais dont on a conservé de beaux relevés par M. Suisse; le château ruiné de Moncornet (Ardennes), un peu plus récent; la tour du Marché, à Langres, construite sous Louis XII; les remparts de Montreuil-Bellay qui datent de François Ier.

L'art de la Corse a continué d'être italien; toutefois on peut reconnaître une influence aragonaise dans l'archivolte carrée qui encadre les baies géminées aiguës du clocher de la cathédrale de Bonifacio, qui peuvent ne dater que du xve siècle malgré leurs fleurettes romanes et les ornements géométriques des écoinçons. La même église a un assez élégant tabernacle aux saintes huiles, petite porte d'armoire dans un cadre de marbre. Le Christ au tombeau occupe le tympan formé d'une

accolade à ressaut ; huit anges adorateurs encadrent la porte sous laquelle se lit la date 1465 et le nom du donateur dont un angelot tient le blason. A Saint-Dominique, l'épitaphe de Giovanni di Galeoto de Cichava, mort en 1469, est encadrée de deux angelots du meilleur style italien, tenant aussi ses armes.

Une maison de la même ville, dite de Charles-Quint, a une très jolie porte gothique italienne : des torsades ornent l'angle de ses montants, et le linteau, porté sur de petits corbeaux, est richement sculpté. Deux blasons contournés à la mode germanique portent des léopards rampants sous un heaume à lambrequins qui a pour cimier un ange ; au centre, entre deux vases dont s'échappent des rinceaux, un chrisme gothique est couronné. Le xve siècle n'a laissé hors de là que peu d'œuvres sans ornements : les citadelles de Bonifacio et de Corte ; un pont d'une seule arche en tiers-point, dans cette dernière ville.

ANGLETERRE

C'est vers 1360 que l'architecture dite *ornée* (*decorated*) ou *curvilinéaire*, qui caractérise le début du xive siècle en Angleterre, commence à évoluer vers le style dit *perpendiculaire*, contemporain de notre style flamboyant, mais qui en diffère profondément, car c'est du style orné du xive siècle anglais que procède, comme nous l'avons dit, l'architecture française du xve. Le style perpendiculaire, plus économique que les précédents, n'est pas sorti du territoire anglais : sur le continent, on ne le trouve qu'à Calais. Il a duré jusqu'au delà du xviie siècle. Les édifices du style perpendiculaire sont très reconnaissables à la multiplicité des lignes verticales et à l'abus du refend de toutes les surfaces en petits panneaux rectangulaires. Le caractère le plus typique est celui qui consiste à prolonger les meneaux à travers les ornements à jour du tympan jusqu'à ce qu'ils rencontrent l'intrados de l'arc de la fenêtre : des lignes verticales recoupent donc la fenêtre du haut en bas. Assez fréquemment, des traverses horizontales coupent aussi les fenestrages, et quand des fenêtres ainsi composées s'ouvrent entre des murs ornés de panneaux rectangulaires, les ouvertures se confondent absolument avec les pleins dans la monotonie d'un décor uniforme qu'une même couche de poussière unifie encore. La chapelle d'Henri VII à Westminster est un curieux exemple de ce défaut. A Saint-Thomas de Salisbury, on a poussé le manque de goût jusqu'à dessiner les fenêtres plus larges qu'elles ne sont en réalité, en y incorporant des panneaux pleins sur leurs

côtés, disposition dont la prolongation des meneaux jusqu'à l'intrados rendait la réalisation facile.

Les premières manifestations du style perpendiculaire apparaissent au chœur et au transept de la cathédrale de Gloucester dès avant le milieu du XIVe siècle, et dans les transformations de celle de Winchester, commencée en 1337. Le cloître du doyenné de Windsor et les bâtiments qui l'entourent datent de 1350 à 1356; leur style est déjà perpendiculaire malgré le caractère plus ancien de la mouluration; à Westminster, les



Phot. F. G O. S.

Fig. 14. — La Grande Salle de Westminster.

portions de cloître et de bâtiments élevés de 1362 à 1386 par l'abbé Litlington tiennent déjà beaucoup de ce style.

L'église d'Edington (Wiltshire), bâtie de 1352 à 1361, est un exemple parfait de transition entre le style orné et le perpendiculaire, et la plus ancienne construction conçue complètement dans ce style est probablement la chapelle du Nouveau Collège d'Oxford, de 1380 à 1386; le collège de Winchester, bâti peu après, a la même architecture. Le chœur de la cathédrale d'York, de 1361 à 1408; celui de Sainte-Marie de Warwick, de 1370 à 1391; la nef et le transept occidental de Canterbury, de 1370 à 1411; la salle capitulaire de Howden; la grande salle de Westminster, de 1397, sont au nombre des édifices de transition ou des premiers exemples du style perpendiculaire. L'architecture civile du règne de Richard II participe généralement des deux périodes, comme dans les châteaux de Warwick, Donnington, Wardour, Wressle et Bolton, Dartington Hall, le Logis du vicaire de Lincoln.

Les voûtes de l'architecture perpendiculaire sont extrêmement particulières ; on les appelle *voûtes en éventail*, mais ce terme est peu exact ;



Phot. Enlart.

Fig. 15. — Détail de l'aile occidentale du cloître de Gloucester.

si leurs retombées à multiples nervures étrésillonnées entre elles par des contre-liernes rappellent la forme de l'éventail, elles en diffèrent essentiellement par leur tracé convexe : ces retombées ont, en effet, la forme

de cônes renversés évidés ou de pavillons de trompettes. Le sommet de la voûte qui relie entre elles ces pyramides a la forme d'une section de berceau. Un réseau très serré de nervures soutient cette voûte : on n'y distingue plus les ogives des tiercerons multipliés, et les doubleaux disparaissent quelquefois; ces arcs rapprochés et les étrésillons qui les unissent ne portent plus des voûtes, mais d'étroits panneaux ou caissons; le système de refend en petits panneaux s'applique à la voûte autant et plus qu'aux autres surfaces. Le point de départ du système a consisté à faire rayonner autour de la retombée de multiples arcs tous de même tracé; c'est ce tracé qui, en pivotant, engendre la forme de la retombée en pavillon de trompette.

Des clefs pendantes s'ajoutent à toutes les complications de ces voûtes, qui produisent un très curieux effet de dentelle.

Certaines voûtes procèdent de l'imitation des charpentes apparentes ornées qui sont très fréquentes. Telles sont celles des cathédrales de Bristol et d'Oxford.



Phot Enlart.

Fig. 16. — Bas côté du chœur de la cathédrale de Bristol.

Les arcs-boutants sont minces et légers, souvent d'une grande portée, et n'ont plus d'écoinçons à leurs extrémités, l'extrados étant cintré suivant la même courbe que l'intrados au lieu de former un chaperon rectiligne. Le tracé des arcs est généralement moins aigu que dans les périodes précédentes, et à partir de la seconde moitié du xve siècle, il tend à devenir extrêmement surbaissé; depuis la fin de cette période, on a fait un usage général de l'arc en anse de panier brisée, qu'on appelle *arc Tudor*, et qui continue d'être très usuel au xviie siècle. L'accolade continue d'être en usage. Les portes sont généralement tracées en arc brisé

encadré dans une sorte d'archivolte carrée qui ménage deux écoinçons ornés. L'aspect des supports ne se modifie guère, l'évolution qui, chez nous, caractérise le style flamboyant s'était déjà accomplie au XIVe siècle dans les chapiteaux anglais; quant aux bases, elles ont généralement depuis la même époque des profils comparables à un chapiteau à simples moulures renversé.

Les porches sont nombreux et importants; ils peuvent avoir plusieurs travées de profondeur et sont assez souvent voûtés, et de décoration extérieure parfois très riche.

Les fenestrages sont caractérisés, comme nous l'avons vu, par le prolongement des meneaux qui montent rencontrer l'intrados de l'arc de la fenêtre. D'autres particularités résident dans la multiplication des redents ou festons à l'intrados des petites arcatures, et dans l'usage fréquent de traverses, portées le plus souvent sur de petits arcs, à mi-hauteur de la fenêtre. Le même système de tracé se reproduit dans les boiseries.

Le style perpendiculaire a produit nombre de beaux clochers, surtout en Somerset, à Wrighton, Taunton, Brislington, Dundry, etc. La plus belle de toutes ces tours peut être celle du collège de la Madeleine d'Oxford, bâti en 1492. Bien qu'il y ait des tours octogones, comme à Fotheringhay, à Coxwold, et de belles flèches comme à Saint Mary Redcliff de Bristol, les tours sont généralement carrées et sans flèches, avec de grandes fenêtres à meneaux et fenestrages, qui n'ont pas la hauteur de celles que l'on trouve souvent sur le continent. La plate-forme, ou le toit plat qui couvre la tour est bordé d'une haute et riche balustrade coupée au milieu et aux angles par des clochetons, ceux des angles plus élevés et très importants.

Les moulures sont généralement moins profondes qu'à la période précédente; les larges gorges y sont moins fréquentes et continuent à pouvoir être parsemées de boutons sculptés. On fait grand usage de crêtes sculptées en forme de couronne développée, à fleurons de deux dimensions en alternance, qui sont des feuilles systématiquement chiffonnées s'inscrivant dans un losange et des fleurs ou perles disposées en trèfle entre elles. Il est fait un fastidieux abus des créneaux décoratifs, le plus souvent tout petits. Les niches surmontées de dais compliqués, mais plus simples toutefois qu'en France et en Allemagne, sont nombreuses au dedans et au dehors. Dans l'architecture civile, on les rencontre souvent au-dessus des portes monumentales, et fréquemment elles y sont groupées par trois pour abriter des effigies de fondateurs et de saints patrons.

Les consoles qui portent les statues, les retombées des voûtes ou les fermes des charpentes apparentes sont souvent ornées de figures, tenant des blasons ou des instruments de musique.

On peut citer comme églises remarquables du style perpendiculaire l'église de Fotheringhay (Northamptonshire), bâtie en 1455; Saint Mary Redcliff de Bristol, la plus belle peut-être de ce style; la chapelle de la Vierge de la cathédrale de Winchester, de 1460 environ; une partie des cathédrales d'York et de Canterbury, Sainte-Marie et la Madeleine d'Oxford; le porche sud de la cathédrale de Gloucester, et, pour une période plus récente, la chapelle Saint-Georges à Windsor, celle du Collège du Roi à Cambridge, celle d'Henri VII à Westminster, la chapelle de Savoie à Londres, l'église de Whiston (Northamptonshire), l'église de l'abbaye de Bath, l'une des plus récentes et des plus élégantes.



Phot. Enlart.

Fig. 17. — Eglise Saint Mary Redcliff, à Bristol.

Dans l'architecture civile, les caractères sont à peu près les mêmes : les portes sont tracées en anse de panier brisée sous une archivolte rectangulaire; les fenêtres montrent parfois la même combinaison, et leurs petits arcs peuvent être festonnés de doubles redents; certaines ont des croisées, souvent à plusieurs montants. Il est fait un très grand usage de bretèches ou oriels, de plan rectangulaire ou à pans coupés; les contre-cœurs des cheminées font saillie au dehors, et les mitres de pierre, très hautes, en forme de colonne à fût octogone dominent les toitures et assurent un excellent tirage. Les manoirs, les palais, les collèges de ce style sont innombrables en Angleterre. Les œuvres de charpente et de menuiserie de cette période sont remarquables.

Beaucoup d'églises et de grandes salles sont couvertes de charpentes apparentes ornées, d'une grande élégance et d'un type bien particulier. Elles ont des fermes à aisseliers courbes en forme d'arcs tréflés. De grands blochets portés par des liens courbes se relient aux arbalétriers

par de faux poinçons à la base desquels viennent s'assembler les grandes pièces courbes qui doublent les arbalétriers.

La plus remarquable de ces charpentes est celle de la grande salle de Westminster (fig. 14), des dernières années du xive siècle, où les blochets sont sculptés de grandes et belles figures d'anges; on peut citer aussi parmi les plus belles celle de Saint-Étienne de Norwich, exécutée un siècle plus tard. Les toits, à l'inverse de ce qui se passe en France, sont souvent très plats et les charpentes apparentes ressemblent à des plafonds légèrement inclinés.

Des jubés de bois, à l'entrée du sanctuaire, et d'autres galeries de menuiserie, destinées aux musiciens, à l'ouest de l'église et généralement sous le clocher, ont été d'usage général dans la dernière période gothique; il en reste de beaux spécimens, ainsi que des stalles et des parcloses de bancs de la même époque. Les maisons en pans de bois sont assez fréquentes. Elles se distinguent de celles du continent par le tracé des arcs en anse de panier brisée et des petits arcs festonnés, par des panneaux en forme de quatrefeuilles, et par les écoinçons sculptés sous leurs encorbellements.

BELGIQUE ET PAYS-BAS

Les Pays-Bas, très prospères, ont beaucoup construit. L'architecture religieuse continue de s'inspirer de la France et de l'Allemagne, et reste toujours fidèle au type du xive siècle, conservant les piliers ronds à chapiteaux octogones feuillus, le haut triforium d'arcatures étroites à meneaux grêles, et des fenestrages archaïques; beaucoup d'arcatures longues et étroites décorent les contreforts et autres surfaces. Les formes flamboyantes se sont greffées sur cette architecture et les chapiteaux ont été parfois supprimés comme à la cathédrale d'Anvers, à Diest, à Gheel, mais l'allure générale n'a pas changé, avec sa grandeur, sa nudité au dehors, sa monotonie au dedans. Sur les murs hauts et lisses, les contreforts et corniches saillent peu; l'arc-boutant est rare et trop souvent on a dû recourir, comme en Italie, aux tirants de fer. Les églises sans voûte sont fréquentes et ont de beaux lambris ornés; le type germanique à trois nefs est en grande faveur, et l'art présente une grande uniformité des environs de Lille au nord de la Hollande. Malgré la fréquence des rapports, l'influence anglaise se borne à peu de chose, cependant les fenestrages ont souvent des tracés anglo-normands à deux grandes subdivisions; l'*arc Tudor* a fait école, surtout dans l'architecture civile, qui restera gothique en Flandre comme en Angleterre jusqu'en plein xviie siècle.

La transition apparaît à Notre-Dame de Huy, commencée en 1311, reprise après incendie en 1449, achevée en 1526, et à Notre-Dame de Hal (1341 à 1409). Parmi les édifices les plus caractéristiques, nous citerons : Saint-Martin de Courtrai, élevée de 1390 à 1439 à part le transept, surtout remarquable par le porche occidental surmonté d'une grosse tour; l'église de Werwick, belle, simple et spacieuse, commencée en 1382; Saint-Sulpice de Diest, de 1416 à 1456; à Bruges, la chapelle de Jérusalem (1435), une des dernières imitations du Saint-Sépulcre; Sainte-Walburge d'Audenaerde (le chœur de la fin du XIVe siècle; la nef de 1414 à 1515; le Bruxellois Jean van den Ecken travaillait en 1498 à la tour, une des plus belles de Belgique); la cathédrale d'Anvers, une vaste église avec déambulatoire à chapelles, tour-lanterne, deux tours occidentales, et triples bas côtés; (le clocher principal de 123 mètres, commencé en 1423 par le Boulonnais Jean Amel, devait recevoir une flèche; au XVIe siècle, on préféra lui donner un couronnement plus obtus, mais très ajouré et compliqué); — Saint-Gommaire de Lierre, de 1415 à 1425; (l'extérieur est élégant, surtout la grande tour, de 1426 à 1455; on admire le jubé gothique de 1534); — Saint-Jacques de Louvain (1429 à 1560); (sous chaque fenêtre, un balcon remplace le triforium; l'extérieur est nu; la grosse tour de 1491, par Thierry de Coffermaker, est inachevée). A Gand, Saint-Michel, de 1440 à 1480, avec tour de 1515, et Saint-Nicolas, de 1427, par les Gantois Liévin Boesne et Jean Colins, avec tour centrale par Thierri de Steenhoukebelde. A Saint-Michel, les voûtes ont un réseau compliqué, mais les piliers gardent le type en colonne; ceux de Saint-Nicolas sont en faisceaux. La cathédrale Saint-Jean, aujourd'hui Saint-Bavon, d'une pauvre architecture, a des piliers comme celle d'Anvers; un balcon à balustrade de fer



Phot. Enlart.

FIG. 18. — Église Saint-Jacques, à Liége.

tient lieu de triforium; les fenêtres larges n'ont pas de meneaux; la voûte a une armature d'arcs en treillis et des tirants de fer. La nef et le transept sont du début du XVIe siècle; le plus beau morceau est le clocher, de 1461 à 1534, achevé par Jean Stassins, qui raccorda par des arcs-boutants son couronnement octogone.

La cathédrale Saint-Rombaut de Malines a été achevée au XVe et au XVIe siècle, en harmonie avec le style du chœur qui date du XIVe; c'est une des plus belles églises de la Belgique. Une tour magnifique s'élève sur le porche; elle n'a jamais reçu la flèche richement découpée qui devait la surmonter. L'église Notre-Dame, de la seconde moitié du XVe et de la première du XVIe siècle, est analogue. Toutes deux ont un triforium à légères et grêles découpures, et des piliers en forme de colonnes à chapiteaux de feuillages frisés. Saint-Pierre de Louvain date entièrement du XVe siècle; le chœur est la partie la plus ancienne et n'était pas achevé en 1433; Sainte-Waudru de Mons était commencée vers 1450 et ne fut consacrée qu'en 1582. Ces deux édifices, très remarquables, ont entre eux une similitude frappante et peuvent être considérés comme les types les plus purs de l'art flamboyant dans les Pays-Bas. Tous deux ont un déambulatoire, des bas côtés bordés de chapelles, des piliers en faisceaux de nervures comme la cathédrale d'Anvers, un triforium à arcs tréflés et à quatrefeuilles, des meneaux flamboyants. L'extérieur est d'une extrême simplicité.

Les remarquables églises gothiques Saint-Jacques et Saint-Martin de Liége ne datent que du XVIe siècle. La première (1513 à 1538) est originale avec l'armature treillissée de ses voûtes et les clefs qui pendent aux intersections. Sur des piliers en faisceaux, les arcades sont festonnées d'une petite dentelle de pierre à l'intrados; des médaillons de la Renaissance se logent dans les écoinçons sous un triforium léger, découpé avec recherche; les fenestrages sont archaïques et uniformes. Dans les bas côtés sans chapelles, court une galerie à balustrade qui rappelle les églises bourguignonnes et normandes. Des chapelles s'ouvrent directement, comme en Languedoc, sur le chœur orné de statues qu'abritent des dais très riches. Le croisillon unique est un chef-d'œuvre de légèreté. Des vitraux et peintures complètent ce bel ensemble. Saint-Martin, par Paul de Rickel, fut achevée en 1542 dans le même style. La chapelle du Saint-Sang à Bruges, qui dépendait du château, a reçu, en 1533, un porche latéral gothique surmonté de deux étages de galeries, élégantes et originales; le style est celui de l'architecture civile. La gracieuse église de brique de Hoogstraeten, achevée en 1546, est une fondation d'Antoine de Lallaing. La nef haute a des piliers ronds; on admire les verrières, les stalles, le tombeau du fondateur (1540). Une tour imposante, à l'ouest, surmonte le porche; l'extérieur est très simple.

En Hollande, où la brique est plus souvent employée, on a tiré des effets de sa combinaison avec la pierre blanche; les lambris ouvragés sont plus encore préférés aux voûtes. Le plus bel édifice est la cathédrale de Bois-le-Duc (1419). Elle a, comme une grande cathédrale française, doubles bas côtés et déambulatoire à sept chapelles, celle du fond plus grande. Celle d'Utrecht date surtout du xive siècle; Saint-Étienne de Nimègue, plus homogène, commencée en 1456, a aussi un déambulatoire à chapelles peu profondes dérivé de celui de Soissons, mais elles n'ont que deux pans. Les grandes églises d'Alkmaar, La Haye, Breda n'ont qu'un déambulatoire sans chapelle; le plan singulier de cette dernière rappelle le vieux plan germanique à deux absides. La Madeleine de Goes (1410) a trois nefs que terminent des absides égales et au même alignement.

Saint-Bavon de Haarlem et Saint-Pierre de Leyde datent en partie du xve siècle et sont lambrissées, la première très élégamment, en forme de voûte d'ogives. Les trois nefs de Saint-Jacques de La Haye portent des berceaux de bois transversaux à nervures. Toutes ces églises ont des piliers en forme de colonnes. A Leyde, de maigres arcatures remplacent le triforium, tandis que la grande église de Breda, bien ordonnée et proportionnée, voûtée en pierre, a un triforium et des fenestrages élégants. La tour occidentale de la grande église de Delft, octogone dans le haut, est une gracieuse construction de brique; celle de La Haye est octogone depuis le sol. Citons encore la nouvelle église d'Amsterdam, commencée en 1421; celle de Dordrecht (1457); Saint-Laurent d'Alkmaar, fondée en 1470; la nouvelle église de Delft (1476); Sainte-Walburge de Zutphen (1497). Le cloître situé à l'ouest de la cathédrale d'Utrecht date du xve siècle. Des cordes sculptées s'enroulent à ses meneaux et font de curieuses ligatures entre les soufflets, mouchettes et accolades de ses tympans à jour.



Phot. L. P.

Fig. 19. — Hôtel de ville d'Audenarde.

L'architecture civile fut spécialement brillante. A l'inverse des églises, les bâtiments civils étalent leur richesse à l'extérieur. L'Hôtel de ville de Bruges, bâti par Pierre van Ost de 1377 à 1398, a été achevé au xve siècle ; avec son beffroi au centre de la façade, il rappelle les Halles d'Ypres. Celui de Bruxelles, œuvre de Jacques van Thienen et Jean de Ruysbreck, date de 1401 à 1455. Il a de même un élégant beffroi central, couronné en plus d'une flèche de pierre. Celui de Louvain (1448 à 1463), par Mathieu de Layens, a quatre élégantes tourelles d'angles à pans entourées de balcons et couronnées de poivrières. Son ornementation est surchargée. L'Hôtel de ville de Mons date de 1458; Eustache Polley a bâti celui de Gand de 1527 à 1580; celui d'Audenarde, commencé en 1515 par un Gantois, Jean Strassens, fut achevé peu avant 1530 par Henri van Pede; sa bretèche s'élève sur un porche soutenu sur deux piliers, et que surmonte un court beffroi dont l'amortissement en forme de couronne fermée a été imité à Arras. L'Hôtel de ville de Léau date de Charles-Quint; celui de Courtrai (1526 à 1528) est moins important et plus restauré; on admire surtout ses riches cheminées. A Malines, on admire l'art de la dernière période gothique déjà mêlé de quelques motifs de la Renaissance dans la jolie Maison des Poissonniers construite sur le quai au sel, en 1519, par Rombout Keldermann. Au-dessus d'une gracieuse porte, deux sirènes portent l'écu de la corporation.

En Hollande, le plus bel Hôtel de ville est celui de Middlebourg, commencé en 1507 par Keldermann ; c'est un vaste édifice à cour centrale, au milieu duquel se dresse un beau beffroi à quatre échauguettes ; la bretèche forme balcon autour d'une tourelle d'angle. L'Hôtel de ville de Kampen, du même style, est une élégante petite construction de brique et pierre, ornée à l'extérieur de remarquables statues. Celui de Gouda, du xve siècle, présente un pignon à clochetons flanqué d'élégantes échauguettes à poivrières. Un très beau morceau d'architecture était la cheminée du Dam à Amsterdam, ornée de très belles statuettes de bronze figurant l'Empereur et divers membres de la famille ducale de Hollande, par Jacques de Gérines. Ces statuettes sont conservées au musée.

ALLEMAGNE

Tributaire de la France aux deux siècles précédents, l'Allemagne devient originale au xve siècle; son système architectural lui est propre; il s'étend à tous les pays germaniques, et, au dehors, exerce une influence plus ou moins grande sur les Pays-Bas, le nord-est de la France et Milan.

Le style du xve siècle, en Allemagne, procède directement de celui du xive. Le comble de la maigreur et de la sécheresse se trouvent atteints dans certains monuments comme le cloître Saint-Remi de Bonn et, en



Phot. J. A. Stein.

Fig. 20. — Église Notre-Dame de Nuremberg.

France, l'église de Mussy-sur-Seine qui a peut-être subi une influence germanique. C'est cet art grêle et nu qui se perpétue. Par sa sécheresse, sa nudité, sa monotonie, en même temps que par diverses combinaisons, il se rapproche du style *perpendiculaire* anglais dont il a pu s'inspirer dans une certaine mesure. Quant aux formes flamboyantes, elles semblent s'être introduites par l'intermédiaire de la France ; l'Allemagne

les a toutes adoptées, mais en les greffant sur son style émacié, et en les combinant, en les exagérant à sa façon.

Il semble que, dès la fin du XIVe siècle, quelques formes flamboyantes aient apparu comme en France, mais il est malaisé de le vérifier, tout comme en Bretagne, à cause de la persistance du style antérieur : les morceaux qui présentent la combinaison des deux éléments peuvent être très postérieurs à leurs similaires de Normandie ou de Picardie.

Quoi qu'il en soit, on peut signaler la transition : ainsi, la cathédrale de Ratisbonne, bel édifice commencé au XIIIe siècle, appartient presque en entier au style du XIVe, à part sa façade de 1492, et les tracés des fenestrages de la nef se mêlent de quelque soufflets et mouchettes.

L'influence directe de l'Angleterre, que le professeur Dehio avait constatée pour une époque antérieure et dans la région côtière, a dû s'exercer, mais tout autrement qu'en France et par des modèles d'une date plus récente. Le plan et la structure des édifices sont simples. Beaucoup d'églises sont dépourvues de transept, la plupart sont sans déambulatoire ; les églises à nef unique et à trois nefs sont nombreuses.

Le type d'église à trois nefs dit *hallenkirche* devient plus fréquent que jamais, notamment en Westphalie. On y peut citer Notre-Dame et Saint-Lambert de Munster, Notre-Dame-de-la-Prairie à Sœst; Sainte-Marie de Mulhouse a cinq nefs. Dans le sud, le même type est représenté par Notre-Dame d'Esslingen, Sainte-Marie, Saint-Sebald et Saint-Laurent de Nuremberg, la cathédrale de Munich, Sainte-Marie de Würzbourg, Saint-Étienne de Vienne (Autriche). En Saxe, elles sont aussi très nombreuses. Il n'est pas rare non plus que les collatéraux soient de très peu plus bas que la nef, qui s'éclaire, en ce cas, par de courtes fenêtres. La voûte gothique subit une transformation profonde, et qui est plus rapprochée du style perpendiculaire que de la forme française, car la partie haute des voûtes est un berceau relié à une suite de retombées; mais, tandis que, dans les voûtes anglaises en éventail, les retombées ou tas de charge décrivent la moitié d'un cône évidé renversé, ce sont ici des pyramides rectangulaires renversées, renforcées d'arêtes aux angles et sur la face antérieure. Le groupe peut être de trois ou de cinq nervures ; celles-ci vont se souder à des tiercerons de façon à décrire des compartiments en losange, qui ont aussi leurs analogues en Angleterre.

La forme générale de la voûte est un berceau pénétré de berceaux transversaux de moindre hauteur plus souvent qu'une voûte d'arêtes; l'armature d'arcs entre-croisés qui la soutient a généralement des combinaisons différentes de celles usitées en France ou en Angleterre : ce réseau forme des losanges et des hexaèdres et se complique parfois en un curieux fouillis, comme à Saints-Pierre-et-Paul de Gœrlitz (1423-1497) ou à Notre-Dame de Halle (1530-1554). Ces réseaux de nervures

sont parfois la seule décoration d'une église, comme à la cathédrale de Munich ; les chapiteaux bas en forme de frise de feuillages onduleux ont été en usage dès le XIVe siècle, où on les trouve à la cathédrale d'Ulm ; au XVe, à Notre-Dame de Nuremberg, ils sont surmontés de sommiers sculptés d'une grande originalité, figurant des chœurs d'anges sortant des nues. On continue également à faire des chapiteaux de simples moulures,



Phot Enlart.

Fig. 21. — Porche de la cathédrale de Ratisbonne.

usités dès le XIIIe siècle, mais très souvent, les supports sont dépourvus de chapiteaux, comme à Saints-Pierre-et-Paul de Gœrlitz, Saint-Laurent et Saint-Sebald de Nuremberg, Rothembourg, Saint-Remi de Bonn, la cathédrale de Munich, etc.

Les bases peuvent avoir un profil analogue au profil français, mais souvent elles se compliquent d'un socle à cannelures, droites, en zigzag ou en spirale, et plus souvent elles se réduisent à une simple moulure, généralement un cavet renversé. Les piliers sont souvent cylindriques et aussi souvent octogones; généralement les fûts sont très hauts, et toutes les proportions des édifices sont surélevées. Les murs sont nus; les contre-

forts peu saillants ou même tout à fait reportés à l'intérieur, les collatéraux étant généralement bordés de chapelles de même hauteur.

Le triforium est très rare. On le remplace parfois, comme à Saint-Ulrich d'Augsbourg, par un prolongement simulé des fenêtres, garni d'arcatures. Les fenêtres sont vastes, en tiers-point, et très hautes dans les absides, chapelles et collatéraux. Les tracés de leurs tympans ajourés et ceux des balustrades admettent les mêmes éléments que dans les styles flamboyant français et perpendiculaire anglais, mais avec des combinaisons différentes, et dans un tout autre esprit; car, au lieu de s'emboîter les uns dans les autres, les tracés engendrés par les courbes et les contrecourbes semblent plutôt se contrarier : ils s'interrompent et s'entre-coupent, de façon à décrire les réseaux les plus étranges et les plus arbitraires.



Phot. Sanoner.

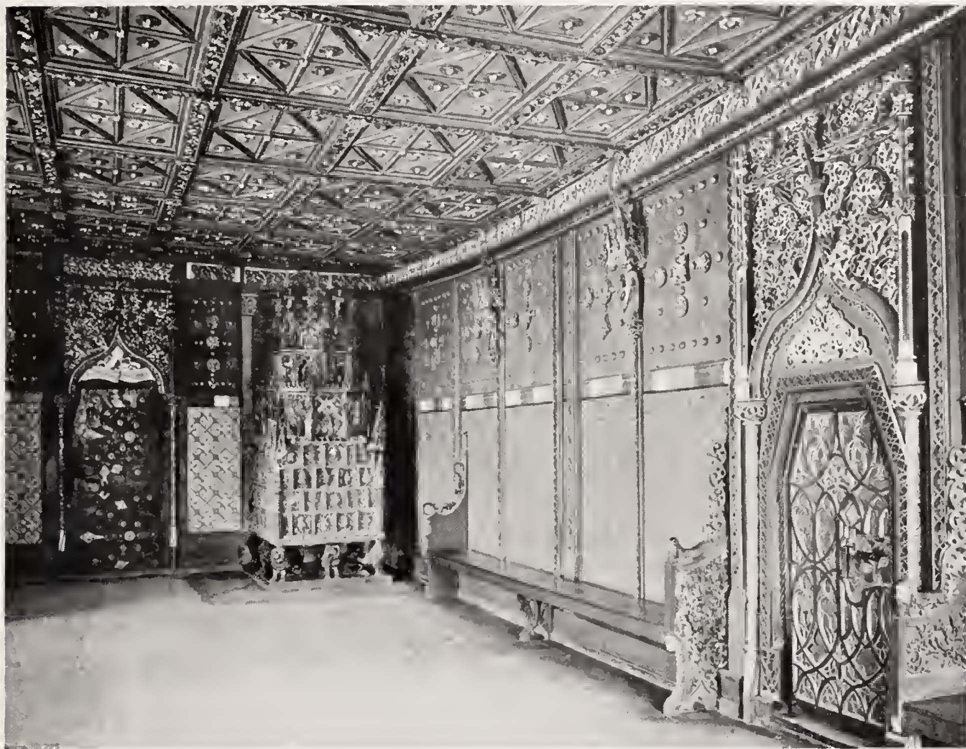
Fig. 22. — Portail occidental de la cathédrale d'Ulm.

Les porches présentent des dispositions originales : aux portails latéraux d'Ulm et à Saint-Sebald de Nuremberg, c'est un arc à tympan ajouré bandé entre des contreforts, et à l'ouest trois arcades en lancette extrêmement hautes; au portail nord de Saint-Laurent de Nuremberg, ce sont trois baies surmontées de hautes accolades; à Notre-Dame de Nuremberg, une saillie carrée avec un très riche portail sur chaque face, et au-dessus une tribune; à l'église haute de Bamberg, un baldaquin carré beaucoup plus léger; à la cathédrale de Ratisbonne, un riche et élégant baldaquin triangulaire, composé de deux arcs aigus et d'une pile couverte de statues. Les clochers ont fréquemment un étage supérieur octogone et se couronnent, ainsi que souvent les simples tourelles, de flèches de pierre élancées et très ajourées, comme aux cathédrales d'Ulm et de Francfort, à Sainte-Marie de Würzbourg.

Les balustrades n'affirment pas, comme en France, leurs divisions en panneaux : elles donnent l'impression d'un dessin courant continu, avec des motifs moins liés, mais rappelant dans leur ensemble les craquelures

d'une faïence. Les corniches d'arcatures, si chères au style roman germanique, ont traversé toute la période gothique et sont encore fréquentes; elles se relient à des montants appliqués. L'église haute de Bamberg offre un exemple typique de ce genre de décoration. Des dentelles de légères arcatures courent souvent sous l'extrados des arcs, surtout dans les porches, comme à la cathédrale d'Ulm; parfois aux fenêtres, comme au chœur de celle d'Aix-la-Chapelle.

Il est à remarquer que dans toute composition où des moulures se



Phot. Würthle et fils

Fig. 25. — La Chambre seigneuriale au château de Salzbourg.

rencontrent, comme dans les armatures des voûtes, dans les tympans vitrés, dans les panneaux de balustrades, dans les angles des encadrements, les moulures au lieu de se continuer ou de se souder comme en France, passent l'une à travers l'autre et sont brusquement tranchées après l'entre-croisement. Le procédé est sommaire : au lieu d'imaginer un raccord, l'artiste coupe sa moulure dès qu'il n'en a plus que faire; il se complaît dans ce jeu et en cherche l'occasion, aussi aime-t-il également la représentation des branchages écotés.

Dans cette architecture d'une extrême aridité, les morceaux ornés, tels que les pignons, souvent coupés par une forêt de clochetons, les portails et les porches, les retables, contrastent avec leur entourage par une

ornementation prolixe. Les arabesques de feuillage se découpent et s'entrelacent; comme en Angleterre, les accolades s'avancent parfois en manière d'auvent afin de détacher de la paroi le gros fleuron qui les surmonte; parfois aussi elles forment des ressauts; et, comme en Espagne, elles s'entre-croisent. Il n'est pas rare de voir les clochetons mêmes quitter la ligne verticale pour se couder, se courber en crosse, en donnant l'impression d'une architecture de cire qui s'affaisse à la chaleur. Ces contorsions, ces excès d'une architecture décorative affolée et déséquilibrée se remarquent notamment à la cathédrale de Mersebourg.

Cependant, l'architecture pauvre domine, spécialement dans les régions qui ont construit en brique : en Bavière, où la cathédrale de Munich est un des édifices les plus nus et les plus monotones de l'architecture gothique, et davantage encore dans la région du nord, sur les côtes de la Baltique. Citons comme exemples de cette architecture : Sainte-Marie de Stargard, l'église de Stralsund (1460), la cathédrale de Havelberg en Brandebourg, Saint-Jean et Sainte-Élisabeth de Breslau, Notre-Dame de Prenslau (Prusse), Stendal (Saxe), Colberg (Poméranie), Sainte-Catherine de Brandebourg, dont la richesse contraste avec la nudité de la vaste église Sainte-Marie de Danzig; Saint-Jacques de Rostock.

La fin de l'époque gothique a vu s'élever d'assez beaux cloîtres : celui d'Augsbourg date de 1500 environ; celui de Saint-Remi de Bonn, plus ancien, montre le degré de maigreur où l'art gothique peut atteindre; celui de Ratisbonne est, au contraire, exubérant avec ses ébrasements garnis de dais et de statuettes.

Parmi les jolis morceaux accessoires d'architecture religieuse, on peut signaler le baldaquin en forme d'abside à pans, ajouré de grandes arcades sur de hauts piliers qui se rattache comme un transept à la chapelle Saint-Roch près Bingen et abrite un calvaire; l'ossuaire adossé au flanc nord de Saint-Laurent de Nuremberg, et qui ressemble à un bout de cloître avec colonnes, arcades à accolades et clochetons affaissés; le puits intérieur et la chaire de la cathédrale de Ratisbonne, le beau jubé de Halberstadt; le curieux et gracieux bénitier d'Ulm, qui s'épanouit en large vasque autour du fût d'une colonne qu'il baigne, et de nombreux fonts baptismaux presque tous en forme de coupe ornée de branchages à entrelacements symétriques et compliqués.

L'architecture civile a laissé des œuvres nombreuses et parfois très gracieuses. Ses murs extérieurs sont très nus; les fenêtres, généralement rectangulaires, sont simples, géminées ou à croisée, sans autre encadrement qu'un angle abattu ou une moulure très simple. Cette nudité ne s'affirme nulle part davantage que dans le vaste palais bâti à Augsbourg par la famille, pourtant richissime, des Fugger. Un type de fenêtres étrange est systématiquement employé au château de Meissen. Il a des cintres

composés d'une suite de segments de cercle non concaves mais convexes; ce tracé bizarre se retrouve à Salamanque, dans la Maison des Coquilles, et en Flandre, dans les retables de bois. Les dessus de portes ont souvent des bas-reliefs, et les pignons une ornementation assez riche, surtout à la fin du xve et au xvie siècle. Ce sont des rampants en escaliers, comme à Elbing, ou sinueux, comme à Francfort, ou avec des clochetons, comme à la maison Topler de Nuremberg ou, comme à la douane de la même ville, des arcatures. Ces pignons sont très élevés, et sur les rampants des grands combles s'étagent plusieurs rangs de petites lucarnes à dessus plat incliné. Parfois aussi, un rampant triangulaire coupe la pointe du pignon.

Les bretèches sont assez nombreuses, et très ajourées, comme dans le style perpendiculaire anglais. Les échauguettes sont, de même, fréquentes; leur souche est généralement en forme de tas de charge à nervures entre-croisées. Les loges et les balcons sont fréquents; les balcons et coursières à balustrades très découpées sont souvent portés sur des consoles de pierre ou sur des potences de fer. A l'intérieur, les lambris sont unis, rehaussés de clous dorés, de quelques appliques de métal et d'applications de bois découpé; les portes ont des encadrements richement sculptés, peints et dorés, dont on voit de beaux échantillons au château de Salzbourg. Ces travaux délicats s'exécutaient, comme les retables, en bois de tilleul, mais souvent les boiseries étaient en sapin et la nature de ce bois a imposé au décorateur un travail tout en méplat.

Les maisons en pans de bois sont nombreuses, et, comme en Angleterre, plus rarement toutefois, leur bâti peut avoir un tracé décoratif : on peut citer les maisons de Miltenberg; la maison à tourelle de Bacharach; à Nuremberg, la Maison aux Vins et la maison n° 15 Tucherstrasse; à Francfort, la maison de Luther et autres.

Parmi les maisons en maçonnerie les plus remarquables, les Hôtels de ville de Breslau et d'Ulm, une partie de celui de Münster, la Rœmer de Francfort qui date de 1405, la partie haute de l'Hôtel de ville d'Aix-la-Chapelle, la *Halle d'Artus*, à Dantzig, siège de la corporation des marchands. Plusieurs maisons de Nuremberg ont été décorées de sculptures par Adam Kraft; elles seront décrites en même temps que l'ensemble de son œuvre.

L'architecture militaire a produit des forteresses bien aménagées et très pittoresques, comme une partie du château et de la belle enceinte de Nuremberg, le curieux fort appelé *die Pfalz*, près Caub sur le Rhin, sorte d'île de pierre, entourée d'échauguettes et de bretèches et munie d'un éperon pour fendre le courant comme une pile de pont; le château de Falkenburg; celui d'Eltz sur la Moselle; celui de Godesberg, etc.

PAYS DU NORD : SCANDINAVIE, POLOGNE, LITHUANIE

La Scandinavie a peu d'architecture du xve siècle. En Norwège, l'art de la dernière période gothique n'est guère représenté que par



Phot. Sigurd Curmon.

Fig. 24. — Église d'Osmo (près Stockholm).

des objets mobiliers importés, retables de bois flamands ou germaniques et objets de dinanderie que l'on peut voir dans les musées de Christiania et de Bergen; dans la construction et la sculpture de bois, le style roman, qui persista parfois jusqu'au xixe siècle, et le style de la Renaissance, adopté depuis le xvie, spécialement dans les granges (*stabur*) des villages, semblent n'avoir laissé entre eux nulle place au gothique; dans la maçonnerie, on ne trouve rien actuellement entre les imitations d'art anglais du xive siècle et les œuvres de la Renaissance telles que le donjon de Bergen. Cependant des tracés flamboyants se voient au triforium de la cathédrale de Throndjem : on sait que c'est une œuvre anglaise du xive siècle.

En Danemark, l'architecture de brique reste très simple et n'adopte guère l'ornementation flamboyante. L'inspiration vient d'Allemagne, d'où viendra aussi l'art de la Renaissance. A l'extérieur, quelques arcatures, des panneaux crépis de mortier et surtout la silhouette des pignons aigus en escalier, parfois agrémentés de multiples clochetons comme à la sacristie de Röskilde; à l'intérieur les riches peintures d'ornement à rinceaux multicolores et gracieux, comme à la chapelle royale de la même



Phot. Sigurd Curmon

Fig. 25. — Église de Wadstena (Suède).

cathédrale et dans l'église de Lojo, font tout l'ornement de l'architecture.

En Suède, la cathédrale de Vesteras, fondée vers 1100 et remaniée à toutes les époques, date surtout de la fin de l'époque gothique. La petite cathédrale de Vexio, construite en brique, est en partie du xve siècle. A Ystad, l'église des franciscains, bâtie en brique au xive siècle, dans un style inspiré à la fois des cathédrales d'Helsingborg et Malmoe, de l'Allemagne du Nord et de l'Angleterre, a été achevée au xve. L'église d'Osmo, avec sa nef unique large et basse, ses voûtes bombées et son abside romane, rappelle l'art importé au xiiie siècle du sud-ouest de la France, mais ses voûtes à liernes et tiercerons sont bien du xve siècle; leurs nervures sans moulures s'amincissent gauchement pour se raccorder sans imposte ni chapiteau aux ressauts des pilastres; de charmantes

peintures du xve siècle couvrent d'un riche manteau la nudité de cette architecture pauvre.

L'église de Wadstena près du lac Maelar est un parfait exemple de style germanique, avec ses trois larges nefs de même hauteur, ses piliers octogones en grès, couronnés d'une simple imposte biseautée, et ses voûtes à liernes et à tiercerons. Le plan est un simple rectangle ; les fenestrages ont le tracé le plus sobre : il est impossible à une architecture de cette période d'affecter plus de simplicité, et comme elle est jointe à assez de



Fig. 26. — Le Florianethor à Cracovie.

goût et que l'église est bien bâtie, ce monument est loin d'être sans beauté.

La cathédrale d'Upsal, commencée par Étienne de Bonneuil en 1278, n'a été consacrée qu'en 1435 et garde quelques ornements du xve siècle ; dès le xive siècle, le style germanique s'y était substitué à celui de la France.

Dans l'île de Gotland, les formes du xive, du xiiie et même du xiie siècle, ont persisté en se mélangeant, et les dernières formes du style gothique sont restées presque inconnues. On peut citer pour le xve siècle le chœur de l'église de Garde et les peintures de celle de Ganthem, et diverses portes monumentales de cimetières, couronnées de pignons aigus, comme à Garde et à Sainte-Marie de Wisby. L'église franciscaine Sainte-Catherine de Wisby, rebâtie en style germanique au xive siècle, fut reprise vers 1400 et consacrée en 1412. Le château dit de Wisborg, qui défendait la ville de Wisby, avait été élevé en 1411 ; détruit au xviie siècle,

il a presque disparu, ses matériaux ayant été emportés comme pierre à bâtir à Stockholm et à Carlskrona.

En fait d'architecture civile, Wisby possède le pignon de pierre à escaliers de la maison dite de l'Apothicaire et deux pignons de maisons ornés d'arcatures en brique dans le style de l'Allemagne du Nord.

En Finlande, la grosse tour de brique qui s'élève à l'ouest de la cathédrale d'Abo a été terminée au xve siècle par un toit en batière, et celle de Räntämäki, bien que plus ancienne, car elle était cathédrale avant elle et montre une architecture encore plus lourde, n'a été voûtée qu'à la fin de l'époque gothique, comme en témoigne l'armature en étoile de ses voûtes.

En Lithuanie, où le paganisme a persisté jusqu'au xive siècle, les premières églises furent bâties les unes en style byzantin, par des missionnaires orthodoxes, et les autres en style gothique par des catholiques, ces derniers appartenant surtout à l'ordre de Cîteaux. Vilna conserve trois églises anciennes : Sainte-Anne, construite aux frais d'une princesse du même nom, de 1392 à 1396, par le maître Jean Jurbach ; Saint-Nicolas, fondé en 1440 ; Saint-Bernard, fondé en 1469 par Casimir, fils de Yaguello.

Ces églises appartiennent au style germanique et sont construites en brique ; elles ont été malheureusement défigurées dans le style *rococo*, introduit par les jésuites.

Les châteaux ruinés de Lida, Krévo et Troki datent du xive siècle, mais le dernier surtout a été complété au xve.

En Pologne, l'Université de Cracovie est le principal édifice gothique, et un excellent modèle de style flamboyant, avec sa grande cour entourée de portiques à piliers arrondis cannelés en hélice.

Le palais date en partie de la même époque et le Florianethor est un joli exemple de châtelet en brique de style germanique. La synagogue a des détails du xve siècle.

AUTRICHE

L'architecture de l'empire d'Autriche continue à s'inspirer de types germaniques ou italiens, mais la sphère d'influence des écoles n'est pas toujours la même : ainsi, à Salzbourg au xiiie siècle, les portails de Saint-Pierre et de Saint-François ont un caractère lombard ; au xve, d'autres parties des mêmes édifices sont germaniques. L'influence française n'a pas dû s'exercer directement, mais quelques monuments, comme Saint-Nicolas d'Eger, ne diffèrent guère des nôtres. A Prague, c'est en style

germanique que fut continuée la cathédrale, commencée en style avignonnais et sur un plan du nord de la France par Mathieu d'Arras.

Au bord de l'Adriatique, règne le style vénitien. A peine peut-on signaler quelques particularités : en Moravie, des églises de bois à Tychau et à Szynics; des églises à deux nefs, en Tyrol, à Schwatz et à Rattenberg; en Hongrie, au château de Kremnitz; en Bohême, à l'Annonciation de Prague, où les voûtes de la nef carrée retombent sur un pilier central; en Bohême encore, des absides à deux pans, de plan triangulaire, à Pilsen, aux transepts de Hohenfurt et de Saint-Laurent de Kuttenberg, suivant un plan qu'on trouve dès 1243 à Strakonic; enfin, la toiture de Saint-Nicolas de Laun (1482 à 1502), suite de trois flèches de bois analogues aux flèches de pierre de Saint-Ours de Loches.

La cathédrale Saint-Étienne de Vienne n'a gardé du XIIIe siècle que sa façade; la reconstruction, commencée au XIVe siècle, n'a été achevée qu'au XVe. C'est une sombre église à trois nefs et à chapelles latérales, sans déambulatoire ni transept. Au dehors, on remarque les pignons latéraux richement ornés, la chaire extérieure et des bas-reliefs de la Passion grandeur nature sous des niches surbaissées; enfin et surtout, la haute flèche élégamment ajourée. Dans la chaire intérieure, l'art germanique déploie toutes ses complications.

L'art gothique s'est étendu jusqu'en Transylvanie : l'église évangélique noire de Kronstadt est assez originale : les grandes arcades que portent ses piliers octogones s'encadrent d'archivoltes feuillues à accolade et à clochetons; des tribunes surmontent les bas côtés, la voûte en berceau à pénétrations est de la Renaissance.

D'autres églises n'ont qu'une nef et sont de proportions élancées, très élégantes, comme Saint-Martin de Klosterneubourg, l'église franciscaine de Vienne, et dans la même ville *Maria am Gestade*, église à chapelles latérales et qui possède un transept rudimentaire; son bras sud est atrophié et la partie occidentale de la nef est rétrécie par l'irrégularité du terrain resserré entre des rues. Ces trois églises ont de sveltes tours octogones assez analogues, quoique plus petites, à celles qui s'élevaient en Catalogne à la même époque.

La Bohême continua d'élever mainte construction gothique, mais l'influence française, introduite au XIIIe siècle par les cisterciens, au XIVe par Mathieu d'Arras, a fait place à un style purement germanique. Seule l'église Sainte-Croix de Leipa possède des absides à l'est et à l'ouest. Les églises ont généralement une abside simple, parfois une nef, qui peut être très courte, et des bas côtés, certains surmontés de tribunes épaulant la voûte centrale, comme à Sainte-Barbe de Kuttemberg (1419-1499), à Saint-Barthélemi de Pardubic (1490) et à Schlokenwerth; beaucoup ont trois nefs, comme celles d'Arnau, l'Assomption d'Aussig élevée par Benoît



Phot. Frankenstein et Cie.

Fig. 27. — La cathédrale Saint-Étienne a Vienne (Autriche).

de Laun en 1426, Brüx (1515-1585), Saint-Nicolas d'Eger (1460), Unter-Haid (1488), l'église de Jungler-Teinitz, de 1595, transition des styles du XIVe au XVe siècle; Saint-Nicolas de Laun (1482-1502) et Pilsen. Le narthex est souvent très développé; il peut être partagé en deux nefs ou même en trois, comme à Budweis. Des chapelles s'ouvrent souvent sur les côtés, et les contreforts peuvent être tout à l'intérieur, comme à l'église de Brüx où les murs forment une ligne extérieure complètement droite. Cette église a la particularité d'avoir des tribunes dans le déambulatoire.

Les églises sont généralement voûtées, et souvent sur des armatures compliquées. Les fenestrages ont très peu de formes flamboyantes; à Rakonic, ces formes se mêlent à celles du XIIIe siècle; à Sazava, c'est le tracé du XIVe qui persiste; à Pilsen, il s'exagère et se dessèche pour former de curieux dessins réticulés.

Outre les églises qui viennent d'être citées, il faut encore signaler celles de Budin, Dubau, Racinoves; l'abbaye cistercienne de Goldenkron; partie de celle de Hohenfurt; l'originale église de Graupen; celle de Melnik; à Prague, les parties hautes et le pignon sud de la cathédrale. Les arcs-boutants avec leurs claires-voies à quatrefeuilles rappellent ceux de Furnes, des cathédrales de Chypre et de Milan, et plus encore de Saint-Omer, mais le style avignonnais introduit par Mathieu d'Arras a fait place à un style germanique. Le morceau le plus tudesque est la tribune royale. Dans la même ville, les tours de l'église de la Teyn ont été surmontées de jolies flèches de charpente élancées et garnies d'échauguettes. Signalons encore les églises de Ronsperg et de Thabor, Saint-Gothard de Schlan, la bizarre chapelle de Schwarz-Kostlec.

A Kuttemberg, l'église Sainte-Barbe a été commencée en 1419 par Johann Parler qui mourut en 1488; en 1476, un maître Rajsek lui avait succédé; la voûte porte une inscription de 1499. Le chœur à déambulatoire est imité de celui de Kolin, mais avec un nombre impair de travées.

L'architecture civile et militaire a laissé d'intéressants monuments : le beffroi de Kaden est très pittoresque; celui de Pilgram chevauche une rue; à Prague, le magnifique pont de la Moldau, élevé au XIVe siècle par Pierre Arler, a reçu au XVe deux tours carrées qui défendent ses extrémités et s'ouvrent par de larges portes en tiers-point. La plus belle est la tour Saint-Laurent ornée d'une statue du saint sous une large accolade. Ses angles supérieurs portent d'élégantes échauguettes. Une troisième tour formant porte à l'entrée de la ville, dite Tour à la poudre, est peut-être plus riche, mais sa composition moins élégante. Une tour du même type se voit à Laun. Une bretèche défend sa porte.

L'hôtel de ville de Leimeritz, du XVIe siècle, est déjà en partie de la Renaissance; celui de Prague conserve une portion reconstruite, après

incendie, de 1400 à 1461 et fort élégante. Elle comprend un beffroi, une bretèche, une horloge monumentale formant un riche édicule adossé au beffroi et surmonté d'un auvent en accolade. La chapelle échevinale a une très élégante abside portée en encorbellement sur un contrefort, comme une échauguette.

A Eger quelques restes d'architecture civile ont de l'intérêt, notamment une maison de brique à pignon élégamment découpé.

Il faut citer encore l'enceinte de Beraun, avec sa tour carrée à lucarnes élégantes, et le château de Budin, des xve et xvie siècles, qui n'a d'autres saillants que des bretèches.



Phot. Enlart.

Fig. 28. — Chevet de la cathédrale de Prague.

En Hongrie, l'église Sainte-Élisabeth de Kascha, qui fut commencée en 1260, sur un plan français et peut-être par Vilard de Honnecourt, ne garde de cette époque que la crypte et une partie du sanctuaire; au xive, elle fut remaniée à la mode allemande et c'est d'alors que date l'ordonnance à trois nefs; au xve, elle fut terminée; c'est de 1472 qu'est daté le tabernacle haut de 16 mètres exécuté par Étienne Crom, et l'on peut attribuer au commencement du xve siècle l'élégant et curieux escalier royal dit l'*Escalier d'Amour*, qui mène à une tribune. Il est construit en vis dans une cage à jour, et offre un plan sans autre exemple : le départ, le sommet et la portion centrale se composent d'une seule vis, et les deux autres portions de deux vis accolées. Ces bifurcations sont un simple caprice, tour de force très élégamment résolu.

Les voûtes de la nef ont des entrelacements de nervures qui appartiennent au style flamboyant. C'est entièrement à ce style qu'il faut attribuer la chapelle Saint-Michel, élevée non loin de la grande église. Dans l'abside à pans, les supports adossés, faits en faisceau de nervures anguleuses, se couronnent d'une imposte en forme de dais qui reçoit la retombée des voûtes. La façade présente un portail assez simple et un petit clocher barlong épaulé de deux arcs-boutants et portant un toit en

batière à pignons latéraux. Au nord et au sud s'ouvrent des porches abritant des portails richement sculptés.

On peut citer encore pour le xve siècle le portail de la cathédrale de Rosenak; quelques parties de Saint-Mathieu à Budapest, Saint-Jacques de Leutschau; les églises de Györke et Kesmark, et la chapelle ajoutée à l'église de Donnersmark; cette dernière est d'une élégance et d'une légèreté remarquables.

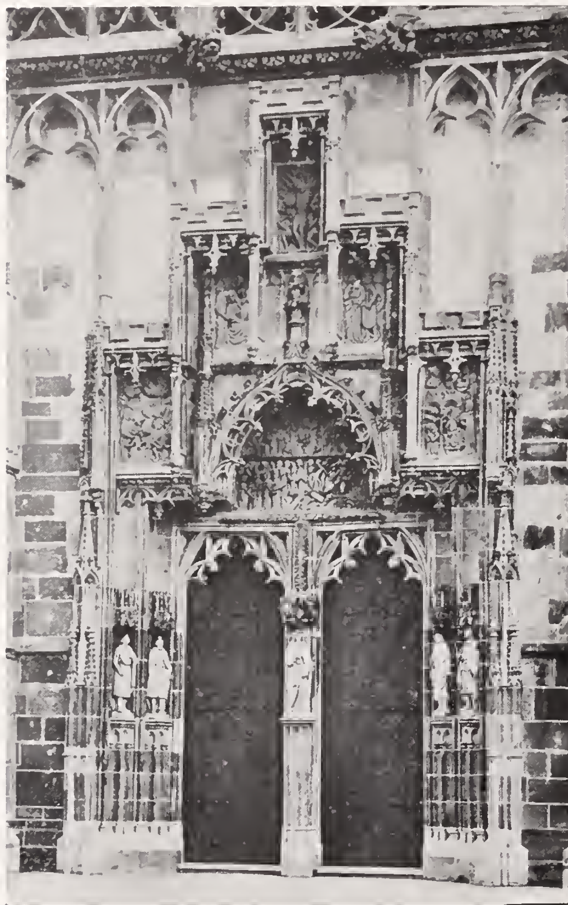


Fig. 29. — Portail nord de Saint-Michel de Kassa.

Pour l'architecture civile et militaire, il faut mentionner l'hôtel de ville d'Eperices; celui de Bartfeld, de 1510, est déjà une œuvre de pleine Renaissance italienne; des maisons à Bartfa et Leutschau; à Alt Sohl, dans un château du xive au xvie siècle, une salle et une jolie porte du xve, et enfin le château de Kremnitz. A Kuttenberg, le palais épiscopal, élevé de 1470 à 1506, présente un joli pignon aigu à crochets et fleuron; ses trois baies à croisées sont surmontées de grandes accolades. Sur le champ du pignon, un semis de figures en relief fait penser à l'hôtel de Bourgthéroulde de Rouen : elles représentent Adam et Ève dans le Paradis, le Père Éternel et trois cavaliers, et trois blasons les accompagnent. Les deux étages de la façade ont des croisées, et au centre une bretèche très ajourée que surmonte une terrasse à balustrade. Elle est portée sur un pilier qui reçoit également les deux arches en tiers-point du porche.

Dans le Tyrol, l'église de Méran, d'une architecture pauvre et surtout incohérente, date pour la plus grande partie de l'époque flamboyante. Son pignon de façade se complique d'arcatures surbaissées et de clochetons crénelés.

A Innspruck, l'église franciscaine du château, monument élevé de 1553 à 1563, célèbre par le tombeau de Maximilien et les statues de

bronze de ses ancêtres dont il sera parlé plus tard, conserve la voûte gothique et le type germanique à trois nefs; elle appartient par ailleurs à la Renaissance. Un monument non moins célèbre est, dans la même ville, la Maison au petit toit d'or, fondée en 1425 et rebâtie en 1504; sa façade présente une large bretèche portée sur une arcade extrêmement surbaissée qui est plutôt un linteau appareillé; elle s'appuie sur des montants à colonnes et présente la forme d'une énorme cheminée; au premier étage, la bretèche s'éclaire par un groupe de fenêtres rectangulaires, sur une frise d'allèges à blasons sculptés; enfin, le second étage, porté en avant sur des corbeaux, forme une loge largement ouverte que couronne le toit à écailles de cuivre doré avec arêtiers ornés de crochets. Les trois baies ont des tympans richement sculptés de dessins flamboyants; le parapet se divise en dix panneaux avec bas-reliefs à personnages; des peintures extérieures achèvent de faire de ce petit édifice un des plus riches morceaux de l'architecture civile. L'Hôtel de ville est de la même époque, ainsi que la Tour de la Monnaie.



Fig. 50. — La Maison au toit d'or, à Innspruck.

A Méran, le château des princes est un édifice très complet du xve siècle. A Sterzing, l'Hôtel de ville, à l'angle d'une rue à arcades, présente un portique robuste et deux tourelles à pans coupés portées en encorbellement et largement ajourées de deux étages de baies rectangulaires. A Lindau, une tour de défense cylindrique est couronnée d'une haute poivrière et de quatre échauguettes d'une silhouette élégante.

Dans les provinces de l'Adriatique, l'architecture est, comme la population, presque entièrement italienne. Le clocher de la cathédrale de Spalato, commencée au xive siècle par Nicolas Tverdoj, reçut en 1416 une lanterne terminale octogone, conforme au type vénitien; au même

style appartient le petit palais du municipe à Sebenico. La nef de la cathédrale de cette ville a été commencée en style gothique, en 1430, par le Vénitien Antonio di Pietro Paolo; en 1441, Giorgio Orsini, originaire de Zara mais établi à Venise, la continua dans le style de la Renaissance, en ne conservant de dessin gothique que dans les fenestrages. Cette église, comme celles d'Orient, est voûtée et sans toiture. L'île de Curzola en Dalmatie a une petite cathédrale gothique dont la façade et le clocher sont jolis.

A Raguse, les couvents appartiennent au xive siècle, celui des franciscains, bâti presque en entier par l'Albanais Mychas de Antivari, a été complété au xve. De cette époque date un joli portail dédié à Notre-Dame de Pitié, dont la figure en haut relief orne le tympan tracé en accolade à ressauts et s'encadre dans une riche voussure de feuilles d'acanthe. Les pilastres qui l'accotent ont des chapiteaux touffus et portent des statues sous des dais; une autre statue surmonte le fleuron.

Mais c'est surtout l'architecture civile qui fut alors florissante : le palais Sponza, la vieille fontaine et le palais du recteur de la République sont de cette époque. La vieille fontaine se compose d'un bassin à six faces ornées de panneaux encadrant des personnages allégoriques; au centre baigne une colonne à fût cannelé en torsade dont le chapiteau est formé d'un groupe d'amours; elle porte une seconde vasque, petite et arrondie par-dessous, sur chaque pan de laquelle un mascaron encadré et couronné de feuillage forme gargouille; l'eau est vomie dans ce bassin par quatre dauphins appliqués au clocheton terminal. C'est en 1435 que le maître napolitain Onofrio Giordani de la Cava commença le palais du recteur, qui imite le palais ducal de Venise, moins la loge. L'artiste fut assisté des conseils du chancelier Nicolo di Lazarina, un noble crémonais que la politique avait exilé de sa patrie. Il mit tout son zèle à faire sculpter sur les chapiteaux l'histoire d'Esculape, car l'érudition d'alors voyait en lui le restaurateur de la médecine et dans Raguse, l'ancienne Épidaure et sa ville natale. Il avait composé aussi et fait encastrer dans le palais une épitaphe d'Esculape.

Un des édifices les plus curieux de la partie italienne de l'empire d'Autriche est l'église rurale Saint-Virgile de Pinzolo, d'une architecture très simple et décorée, comme divers monuments des Alpes françaises et italiennes, de peintures extérieures : danse des morts, allégories et punition des vices.

A Trente, l'art germanique se mêle à l'art italien à la fin de la période gothique; à l'angle de la rue Saint-Pierre, en face de la tour de l'Horloge qui appartient à la Renaissance, un vieux palais gothique, en partie en pan de bois, est remarquable par la hardiesse de ses encorbellements plus curieux que gracieux : à l'angle, une échauguette carrée se perd sous la saillie de l'étage supérieur.

SUISSE

La Suisse appartient surtout à l'école germanique, quoique Genève et Lausanne relèvent de l'art français.

Le plus important édifice est la Grande église de Berne, commencée en 1421, achevée en 1575, sans déambulatoire ni transept, mais avec bas côtés. Elle est purement germanique avec ses voûtes à armature treillissée retombant sur des piliers en faisceaux et sans chapiteaux. A la grosse tour occidentale se soude une légère tourelle d'escalier tout à jour. L'amorce seule de la flèche est ancienne. Un triple porche abrite les portails de l'ouest; celui du centre est d'une richesse remarquable, bien composé et original. L'archivolte est décorée d'un arbre de Jessé très curieusement disposé; des figurines d'apôtres et de prophètes ornent les voussures; le tympan du Jugement dernier est traité comme un véritable tableau, avec des lointains et une infinité de personnages: au trumeau, la Vierge entre des anges; aux piédroits les vierges sages ou folles sont abritées de dais élégants et simples, et traitées avec un curieux naturalisme. Le petit portail de la façade nord, avec sa décoration héraldique et ses clochetons tordus en crosses, est d'un style germanique beaucoup moins calme.

La cathédrale de Fribourg possède une tour occidentale de même date, octogone à la partie supérieure qui devait être également couronnée d'une flèche à jour. Elle appartient aussi au style germanique, comme l'abside de l'église avec des voûtes à nervures entrecroisées. C'est encore à ce style qu'il faut rattacher le cloître de la cathédrale de Bâle. Quant à la flèche ajourée et élégante qui surmonte la tour nord de la façade, elle semble inspirée de celle de Jean de Beauce à Chartres.

Si Bâle, Fribourg et Berne sont du domaine germanique, et si la Suisse romane doit à ses affinités italiennes d'être à peu près privée de style flamboyant, Genève et Lausanne continuent jusqu'à la fin de la période gothique de se rattacher à la France. Le portail occidental de la cathédrale de Lausanne, comme ceux de Saint-Vulfran d'Abbeville, de la chapelle de Thouars et d'un grand nombre de monuments français de même date, se compose d'une porte séparée d'une grande fenêtre par un simple linteau, et d'une voussure sculptée qui encadre à la fois porte et fenêtre. C'est le développement des tympans vitrés de Reims et similaires. La voussure et les piédroits sont ornés de gorges coupées par des dais formant une suite de niches où se logent des statuettes. L'accolade

qui surmonte cette porte-fenêtre coupe un rang de niches abritant des statues. A Genève, la chapelle des Macchabées. ajoutée au sud-ouest



Phot. Sommer.

Fig. 31. — La Grande église de Berne.

de la cathédrale au début du xve siècle, est un exemple sobre et très pur du style flamboyant français.

Les monuments civils et militaires se rattachent d'une façon générale à l'art germanique. Le plus important est l'Hôtel de ville de Bâle,

construit en 1408, dans un bon et très simple style gothique. La cour est entourée d'arcades en tiers-point; les fenêtres rectangulaires sont groupées par trois; les encadrements des baies sont ornées de simples biseaux.

Des maisons plus ou moins pittoresques se voient à Bâle, à Berne où deux échauguettes et de jolies arcades de portiques, tracées en anse de panier, méritent mention; à Gruyère, où la maison Chalamala est un exemple très complet et gracieux. L'Hôtel de ville de Lausanne est une



Fig. 52. — La Tour d'Eau et le Pont, à Lucerne.

sorte de grosse tour carrée à quatre échauguettes, bâtie en grès et brique dans un style très rude. La fontaine du Marché au Poisson de Bâle est un fort joli édifice gothique, mais elle a été rebâtie.

Parmi les châteaux, on peut citer ceux de Thun, Vufflens, Angenstein, Bisreck, Bellinzona, et une partie des forteresses plus anciennes d'Estavayer et de Chillon. Des enceintes fortifiées, flanquées de hautes tours carrées qui ont parfois encore des hourds, se voient autour de plusieurs villes. Citons à Bâle la porte Saint-Paul, bel édifice germanique de 1400 environ, avec ses deux tours rondes à plate-forme crénelée et sa haute toiture; les tours de Saint-Alban et de Saint-Jean; les enceintes complètes et pittoresques de Lucerne, Gruyère et Neufchâtel.

Les deux ponts de bois de Lucerne, bâtis sur piles de pierre et couverts de toits de charpente, sont particulièrement intéressants. L'un

est pourvu d'une chapelle et orné d'une suite de tableaux de la Danse des Morts, exécutés du xvie au xviiie siècle; l'autre est défendu vers son centre par une tour de pierre octogone à bossages, dite Tour d'Eau (*Wasserthurm*), car elle se dresse en pleine eau.

ITALIE

Le xve siècle marque l'abandon de l'art gothique, et sa dernière période n'est représentée que par l'école vénitienne et par diverses importations étrangères, qui sont des exceptions.

Dans le Val d'Aoste et le Piémont comme dans les Alpes françaises, alors que l'architecture religieuse gardait les formes du xiiie, même du xiie siècle, le style flamboyant français régnait dans l'architecture civile et les œuvres de bois, témoins le beau château d'Issogne, ses peintures, ses lambris, les stalles de Saint-Ours d'Aoste, celles de Staffarde au musée de Turin; d'autres boiseries aux musées de Milan et de South Kensington à Londres.

Le style flamboyant français apparaît de façon inattendue au portail d'un cloître de Sainte-Scolastique à Subiaco. L'internationalisme des ordres religieux explique cette architecture erratique. Cette porte en accolade a des voussures à figurines, et se couronne d'arcatures entre-croisées rappelant le portail de Sainte-Vaubourg (Ardennes), et peut-être inspirées des modèles antérieurs des palais d'Anagni, Viterbe, Ancône.

On verra l'art français se mêler à Milan à l'art germanique et aux traditions locales; à Venise, se développer un art original répandu sur les côtes de l'Adriatique; dans le Sud, des importations d'art aragonais, et partout ailleurs la persistance des styles des xive, xiiie et parfois xiie siècles jusqu'au triomphe de la Renaissance.

Les formes flamboyantes, tiercerons, supports sans chapiteaux ou avec chapiteaux en forme de frise, soufflets et mouchettes sont rares et indiquent à coup sûr une importation. L'accolade apparaît à Venise dès le xive siècle, aux claires-voies de la loge des palais, dans des pointes d'arcades, qui viennent se loger entre des médaillons circulaires. Une combinaison semblable existe dès la fin du xiiie siècle au revers de la façade de la cathédrale de Reims.

A Milan, dès 1395, le tympan de la Passion exécuté à la cathédrale par Jean de Fernach a une accolade, et en 1408 cette forme apparaît plus franche dans l'architecture purement française du tombeau de Marco Carelli, par Jacopino de Tradate.

Une forme spéciale d'accolade, très usitée en Vénétie et en Toscane, a

reçu le nom contestable d'« arc florentin » : elle a un décrochement ou une brisure, et deux lignes verticales relient ses contrecourbes aux courbes de l'arc. Des combinaisons analogues se trouvent dans certains monu-



Phot. Brogi.

FIG. 55. — Chevet de la cathédrale de Milan.

ments germaniques et surtout dans les boiseries de retables flamands; l'origine pourrait être orientale, mais plus probablement elle est dans une combinaison usitée dès les XIIe et XIIIe siècles dans l'architecture de Bourgogne et de Champagne, qui eut tant d'action sur l'Italie et l'Alle-

magne. Elle consiste à faire reposer l'arcature d'un tympan non à l'aplomb des piédroits, mais à l'aplomb de l'extrémité des corbeaux, qui décrivent chacun un quart de cercle et une ligne verticale : la réunion du corbeau et de l'arcature décrit donc un arc à décrochement. Cette disposition se rencontre vers 1200, dans deux portes de l'abbaye cistercienne de Fossanova, où l'arcature est évidée.

L'édifice de beaucoup le plus important de la fin de la période gothique en Italie est la cathédrale de Milan, et si son genre de beauté justifie mal la réputation qu'on lui a faite, son histoire, trop peu connue, est d'un extrême intérêt.

A la fin du xive siècle, Milan, qui avait de fréquentes relations avec la France, l'Allemagne et le royaume de Chypre, voulut avoir, comme les cités de ces contrées, sa cathédrale dans le style qui réalisait alors l'apogée de la science et de la beauté architecturales, et dont l'Italie ne possédait que de très imparfaits exemples. C'est en 1386 qu'une bulle de l'archevêque Antoine de Saluces fait appel aux fidèles pour cette œuvre grandiose. Dès l'année suivante, Simon de Orsenigo mit en train les travaux, mais son rôle fut sans importance : au bout de deux ans, le Conseil de l'œuvre se vit dans la nécessité de faire appel à un maître français plus au courant des progrès de l'architecture. Nicolas Bonaventure fit preuve d'une certaine activité, mais, au bout de treize mois, on le remplaçait par un Allemand, Jean de Fribourg, qui s'en allait à son tour en 1391. Si grande était à Milan la pénurie d'architectes qu'on chargea alors un peintre Giovannino de'Grossi, de conduire l'œuvre tant bien que mal en attendant qu'on trouvât un autre maître allemand. Gabriele Stornalco de Plaisance s'occupait toutefois d'établir les proportions du projet. Enfin, Henri de Gmünd, le maître désiré, arriva, donna des dessins, et tira un instant les Milanais d'embarras. C'était un homme probe et savant, qui se heurta dès l'abord aux intérêts et à la prétentieuse ignorance des artistes locaux. Tout incapables qu'ils étaient de mener l'œuvre à bonne fin, ils s'en étaient fait un fief. En 1392, accusé de malfaçons, maître Henri fut forcé par leur coterie de quitter Milan. On travailla quelque temps sur ses dessins, avec l'aide d'ouvriers allemands et français, et en 1395, il fallut encore demander un maître à l'étranger : Ulrich de Füssingen vint corriger les dessins proposés et faire démolir des parties mal construites; la cabale des artistes locaux l'obligea de s'éloigner au bout de cinq mois. Quatre ans se passèrent à faire des ornements et à essayer de tirer parti des enseignements des maîtres qui s'étaient vu si mal remercier. En 1399, on était de nouveau dans la nécessité d'appeler un étranger, et c'est à la France que l'on revint ; le maître Jean Auchier avait persuadé le Conseil de s'adresser à Paris : on y fit appel à un peintre brugeois qui ne resta point, à un Nor-

mand qui ne vint pas, et à un Parisien, Jean Mignot, qui resta seul pour faire face à une situation des plus difficiles.

Tandis que son compagnon abandonnait la partie, Mignot se mit à



Fig. 54. — Cathédrale de Milan.

l'étude et présenta bientôt au Conseil un rapport qui ne laissait guère place à l'illusion : non seulement l'édifice commencé était difforme, mais dangereux. Aux graves observations du maître français, les Italiens répondent qu'ils sont des artistes et que « l'art est une chose; la science une autre », à quoi Mignot a vite fait de répliquer que « l'art sans la science n'existe pas ». Et comme nul ne veut admettre ses critiques, il

les formule en un acte notarié et assigne les maîtres locaux à comparaître pour les discuter devant l'archevêque. Plus adroits hâbleurs qu'architectes, ils ont réponse à tout. Les fondations sont insuffisantes : ils le nient en attendant qu'une expertise le démontre; les escaliers et gargouilles sont mal placés : ils le contestent; les proportions sont choquantes : tel n'est pas leur avis; l'appareil est établi sans souci du lit de carrière : c'est pour ménager le marbre; les culées, bâties sans nulle étude de la poussée des voûtes, gardent jusqu'en haut la même épaisseur : c'est pour leur donner assez de poids; mais leur saillie est trop faible : qu'importe puisqu'on chaînera les voûtes; la tour centrale, telle qu'elle est prévue, croulera infailliblement : l'étranger ne connaît pas la résistance de nos marbres.... Par bonheur pour Mignot, trois maîtres français qui se rendaient à Rome passaient justement par Milan, c'étaient Simon le Noir, Jean Sanomer et Mermet de Savoie ; il en appela à leur compétence devant le duc Jean Galéas, qui donna ordre de lui rembourser enfin son voyage et d'écouter ses avis.

Dès lors, Mignot pourra travailler deux ans, mais Dieu sait au prix de quelles peines il parviendra à réparer les vices de construction, et à atténuer ceux de la composition avec l'aide de ses auxiliaires français et allemands, tandis que ses collaborateurs italiens ne s'appliquent qu'à lui tendre des pièges, à épier l'occasion de le prendre en défaut. Les plus acharnés et les moins loyaux sont Marco da Carona et Antonio da Paderno; le premier était monnayeur, le second ferronnier de son état, quand ils s'improvisèrent maîtres de l'œuvre. Mais Jehan Auchier, Simone de Cavagnara et Guidolo della Croce prennent la défense du Français, et le dernier ose déclarer que l'œuvre est enfin entre les mains d'un maître qui connaît la géométrie et les lois de l'art de bâtir, comme maître Henri de Gmünd que le Conseil a, pour sa honte, si injustement chassé.

N'ayant pu empêcher la vérité de triompher devant le Conseil, les ennemis de Mignot extorquèrent de l'archevêque malade un ordre de ne rien modifier, et le duc fut encore obligé d'intervenir. Mais Carona et Paderno avaient juré la perte du Français ; bientôt ils revenaient à la charge, l'accusant de gaspiller le marbre, d'avoir modifié à sa façon un chapiteau, déplacé des gargouilles, affaibli une ogive. Traduit encore devant le Conseil, il opposa à la bassesse de ses persécuteurs une sérénité hautaine; on lui donna cinq jours pour se justifier; il se contenta de réclamer une expertise, et, comme elle n'eût pas fait le compte de ses ennemis, on la lui refusa. Le jugement du Conseil ne fut pas de ceux qui honorent un tribunal : Mignot fut cassé et condamné à rembourser ce qu'il plaisait à ses ennemis d'appeler des malfaçons; ses gages restaient dus; n'osant l'en frustrer tout à fait, on tenta de les payer en mauvaise mon-

naie; finalement on les distribua à ceux qui se donnèrent pour ses créanciers et l'on confisqua tous ses dessins.

Il y avait cependant à Milan des artistes instruits, comme Guidolo della Croce, et des citoyens honnêtes; il y avait aussi des gens intègres dans le Conseil de l'œuvre. Ceux-là se réunirent pour adresser au duc une éloquente protestation; mais le duc, las de tant d'intrigues, écœuré de tant de bassesses, ne voulait plus jouer que le rôle de Pilate; il y ajouta le plaisir d'une belle ironie en conseillant aux députés du Conseil de rebâtir l'église.

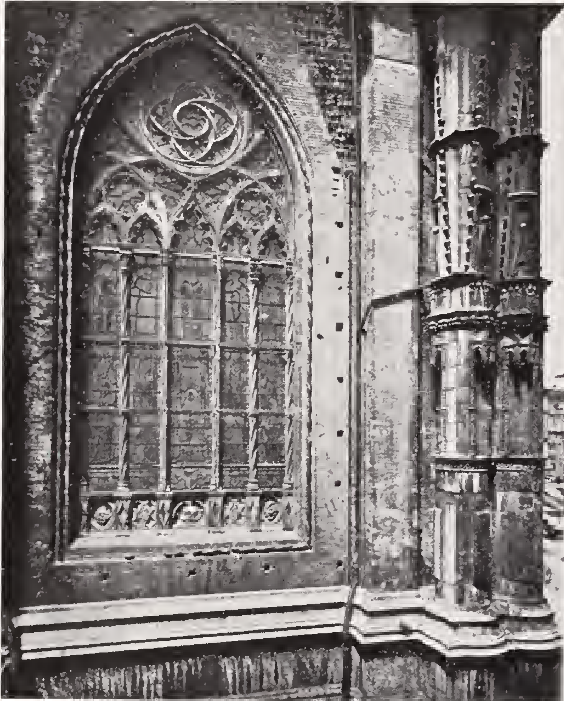
Mignot avait été à l'œuvre vingt-sept mois dont deux furent employés en un voyage à Paris.

Maîtres de la place, Marco da Carona et Antonio da Paderno firent ce qu'on pouvait attendre d'eux : le premier se montra si insatiable qu'en 1402 le Conseil dut décider qu'on n'ajouterait plus aux avantages dont il jouissait; le second, ferronnier de son état, compensa, en fournissant une profusion de chaînages, l'insuffisance de sa science de constructeur, et un an ne s'était pas écoulé que l'on constatait l'impossibilité de se passer d'un maître étranger. Venceslas de Prague promit son concours, mais, renseignements pris, il ne vint pas; en 1405, Filippino da Modena, qui avait déjà dessiné la maîtresse fenêtre avec son armature figurant l'étoile des Sforza, reçut le titre d'ingénieur de l'œuvre; deux ans plus tard, le sculpteur Cristoforo Giona lui fut adjoint; en 1409, un maître lombard, Magatti di Angera, avait réussi à bâtir des voûtes et arcs-boutants défectueux et un toit de marbre qui s'infiltrait; mais on travailla surtout jusqu'en 1450 aux sculptures, vitraux et peintures, et ce fut alors qu'on entreprit la construction des six travées de nef qui manquaient encore; en 1468, on s'occupait de la façade; on devait en fonder une nouvelle en 1585.

Cependant, si, à force de tâtonnements, on était arrivé à trouver une ordonnance pour la nef, en se guidant sur les dessins des maîtres français et allemands, la construction de la tour-lanterne était une autre affaire, et la réputation de l'œuvre était si bien faite auprès des maîtres étrangers qu'on n'en trouvait plus. En 1481, le duc Jean Galéas se décida à écrire aux bourgeois de Strasbourg pour solliciter les conseils du maître de l'œuvre de leur cathédrale, qu'il envoyait quérir ; en 1482, Johann Nexemperger, de Gratz, accepta de venir, mais à condition d'amener avec lui ses tailleurs de pierre, forgerons et charpentiers et de ne se mettre en route qu'après signature d'un contrat spécifiant les moindres détails des salaires, fournitures, etc. En 1483, il arrivait avec quinze aides. Hélas! au bout de deux ans, le maître et son équipe abandonnaient le chantier en n'y laissant que le fils du charpentier Mayer; en 1487, le lanternon inachevé s'écroulait et l'on cherchait par toute l'Italie un maître capable de le reconstruire : en 1490, un concours eut lieu; Gian Giacomo Dolcebono,

Giovanantonio Omodeo et Francesco di Giorgio entreprirent le travail; en 1499 et 1500, on voûtait la lanterne.

En 1577, le cardinal Borromée consacra enfin l'édifice; en 1590, on substitua des absides aux portails du transept, la façade ne fut élevée qu'au XVIIe siècle et terminée qu'au XIXe. C'est le XVIIe et le XVIIIe siècle qu'il faut rendre responsables des plus mauvais morceaux de ce style gothique si impur, et spécialement de l'odieuse peinture en trompe-l'œil figurant des claires-voies ouvertes sur le ciel, que le cavalier Porio substitua en 1627 à l'azur uni des quartiers de voûtes. Si la flèche du XVIIIe siècle, qu'il a fallu, du reste, rebâtir au bout d'un siècle, est une œuvre hardie, et si les découpures de marbre qui hérissent l'édifice donnent une impression de légèreté, la construction elle-même n'est ni légère ni hardie; sa maladresse égale sa lourdeur et son obscurité. Pour assurer la solidité des voûtes, on a accumulé les procédés dont un seul eût suffi à un maître d'œuvres habile; non seulement on leur a opposé des arcs-boutants, maladroitement alourdis de redents terminés en fleurons hors d'échelle, mais on leur a donné un tracé bombé et des tirants de fer, et c'est avec une grande timidité qu'on a percé les murs épais de la nef, très peu élevée au-dessus de ses collatéraux.



Phot. Poppi.

Fig. 55. — Fenêtre de Saint-Pétrone de Bologne.

Cette dernière disposition existe dans les monuments du midi de la France, par exemple à Lodève et à Uzeste; dans ceux de l'Espagne et du Portugal, à Barcelone, Séville, Batalha, mais elle n'est pas sans analogie avec la disposition germanique à trois nefs. Les chapiteaux ronds et bas rappellent des modèles de l'Allemagne, de la Belgique et de l'est de la France, Ulm, Lierre, Voncq; ils sont surmontés d'une attique que le gothique italien avait emprunté à l'antiquité romaine, dans la cathédrale de Florence, et qui peut bien être un repentir, le plan primitif ayant comporté sans doute des collatéraux moins élevés. Les niches qui décorent ces attiques sont d'une grande originalité. Le plan, avec sa grande abside

simple à pans, peut être français ou allemand et les meilleurs morceaux sont ceux qui furent dessinés par Mignot, entre autres un chapiteau qui lui valut les pires avanies. On relève d'autres noms français que le sien et celui de Bonaventure : citons les imagiers Pierre et Mathieu de France vers 1400; de 1490 environ à 1567, Julien, Augustin et Jean-Baptiste de Paris, renommés pour leur habileté dans les ornements végétaux; dans la seconde moitié du XVIe siècle, cinq verriers flamands.



Phot. Sommer.

Fig. 36. — Portail de San Giovanni de' Pappacoda, à Naples.

Les Allemands sont représentés par un plus grand nombre de maîtres et d'auxiliaires : parmi les sculpteurs, Walter de Munich en 1399; peu après Peter de Munich, Fritz de Nuremberg, Nicolas d'Autriche, Muzio Tedesco, puis dans la seconde moitié du XVIe siècle trois verriers allemands dont deux colonais.

Le caractère germanique domine aussi dans l'architecture. Les arcatures à longs meneaux dont est cannelé l'extérieur de l'abside, les corniches d'arcatures, rappellent l'église haute de Bamberg et autres édifices allemands; les voussures des fenêtres ornées de statuettes et de dais comme des portails se retrouvent au cloître de Ratisbonne; les galeries extérieures à frontons qui couronnent les murs rappellent les cathédrales d'Ulm et de Prague; les festons intérieurs des arcs-boutants rappellent Goldenkron, en Bohême, et Saint-Nicolas-du-Port, près Nancy; la lanterne octogone doit être plus lombarde qu'allemande puisque l'Allemagne avait renoncé à cette disposition que l'Italie du Nord conserva jusqu'au XVIe siècle.

Saint-Augustin de Bergame décèle aussi l'influence germanique.

Saint-Pétrone de Bologne, autre vaste édifice, est du même temps, mais de style fort différent, construit en brique et pierre, très clair, très nu et directement inspiré de la cathédrale de Florence. La nef seule fut exécutée. Le projet comportait une lanterne cantonnée de quatre tours, et la longueur devait atteindre 217 mètres au lieu de 117. En 1390, Antoine de

Vicence commença les travaux et des voyages d'études à Florence, Milan et autres lieux; les voûtes ne furent achevées qu'au xviie siècle. La façade devait être très riche, avec ses fenestrages de marbre compliqués et les revêtements à multiples pinacles de ses contreforts, mais rien dans tout l'édifice n'est proprement flamboyant; il n'y a que la suite de l'art du xive siècle.

Sainte-Marguerite à Florence, Saint-François à Sermoneta et son cloître suivent la même tradition et ont une noble et heureuse simplicité.

La cathédrale de Côme fut achevée à la fin du xive siècle dans le style du xiiie; de 1457 à 1486, Luchino de Milan refit la façade sauf les portails; elle fut remaniée à la Renaissance. L'ordonnance du xve siècle comprend une rose et deux larges fenêtres en tiers-point encadrant un tympan à niches et à statues. Des statues se logent également dans le chambranle des fenêtres, comme à Milan, et dans des niches évidant les contreforts d'angles. Plus fastidieuse encore est la façade de la cathédrale de Monza; une rose et cinq œils-de-bœuf s'y encadrent dans des carrés, et la partie centrale est toute quadrillée de caissons, disposition qui se voit dès le xiiie siècle à Ascoli Piceno.

Dans l'Italie du Sud régna un style analogue à celui de la Toscane. Un maître d'œuvres et sculpteur originaire de Piperno, Antonio Babozzo, a travaillé à Naples, notamment en 1407, au portail de la cathédrale, et en 1415 à celui de San Giovanni de' Pappacoda, et à la cathédrale de Messine. C'est un dernier disciple de l'école de Fossanova.

San Giovanni Carbonara de Naples fut agrandie par le roi Ladislas, mort en 1414. Dans le portail en lancette, les souvenirs du xive siècle, chapiteaux et corbeaux à bouquets de feuillages confus, se mêlent à des symptômes de Renaissance comme l'alternance de panneaux et rosaces dans la voussure blasonnée et les piédroits, et les frises qui leur servent de bagues. En 1407, le portail de la cathédrale perpétue plus encore l'art du xive siècle. Ses lignes générales sont élégantes, la statuaire n'est pas sans mérite, mais l'ornement végétal est pâteux, mou, confus. Sur le fronton hardi, entre des clochetons trop compliqués, les feuilles ont l'air de scories. Le couronnement de la Vierge, en haut relief dans le médaillon central, est de style français; des chœurs d'anges meublent les écoinçons. Sous la voussure s'appliquent des figurines de prophètes; le tympan forme niche, entourant la Vierge assise et des saints présentant un donateur, les grêles colonnettes des piédroits ont des chapiteaux à deux rangs de fleurs du type du xive siècle; la frise qui les prolonge sur le linteau et sur toute la façade est une réminiscence d'ordonnance romane, ainsi que les lions accroupis à l'entrée et les colonnes-appliques qui flanquent les portails latéraux. Le profil des bases et du soubassement offre une singulière analogie avec les monuments anglais. Les portails secon-

daires et la grande fenêtre du centre de la façade sont plus simples et du même style.

En 1415, le portail de San Giovanni de' Pappacoda près Saint-Jean-le-Majeur, de même donnée, est plus riche et original ; saint Michel et deux autres archanges, ailes éployées, dominent le fronton et les clochetons, dans lesquels se superposent trois étages de statues ; le fronton a un double rang de frondaisons d'un certain effet ; son médaillon central,



Phot. Enlart.

Fig. 57. — Église de Collemaggio, près Aquila.

encadré d'anges, est occupé par un Dieu de Majesté ; sous une voussure moulurée, une voussure à statues encadre la niche du tympan, occupée par la Vierge entre les deux saints Jean ; le linteau est une frise à personnages qui prolonge les chapiteaux, du type du XIV[e] siècle. Parmi les statues, la plus belle est le saint Pierre au milieu du clocheton à gauche, singulièrement semblable à celui du tombeau du cardinal de la Grange à Avignon. Une partie des feuillages et, au portail de la cathédrale, deux petites accolades sont tout ce qui, dans ces morceaux, indique le style flamboyant.

Quelques éléments du même style se greffent aussi dans les Abruzzes sur les traditions antérieures, mais celles-ci sont plus lointaines, car l'art

du xive siècle, vulgarisé à Naples sous les princes angevins, n'a guère pénétré dans cette province que les cisterciens avaient à peine initiée à l'art gothique. C'est donc à un style presque roman que vint s'unir un peu de décoration flamboyante dans des églises d'Aquila, Sulmona, Celano, Rosciolo. Le plus beau morceau est la façade de Collemaggio près Aquila : dans son appareil de marquetterie brune et blanche s'ouvrent trois roses et trois portails romans en arc outrepassé, avec colonnettes et voussures à cannelures torses, chapiteaux en style du xiiie siècle, un arbre de Jessé à la voussure du grand portail, et sur les ébrasements deux rangs de niches à frontons où de minuscules accolades décèlent seules le xve siècle parmi tant d'archaïsmes.



Phot Enlart

Fig. 38. — Fenêtre de la cathédrale de Messine (bas côté sud).

La Renaissance se mêle curieusement au style gothique dans l'église octogone de Vicovaro, peut-être établie sur une base romane.

C'est une influence aragonaise qui a donné à l'Italie du Sud des monuments de style gothique avancé : à Galatina (Terre d'Otrante) l'église Sainte-Catherine, bâtie au xive siècle, a reçu, au xve, une rotonde dont les fenêtres en lancette et les faisceaux de grêles colonnettes appartiennent à l'art flamboyant. De même proportions élancées et de même style est le clocher de Soleto, du début du xvie siècle.

Au nord, l'influence aragonaise s'est exercée jusque dans les Abruzzes et à la limite sud des États romains. A Sonnino, une chapelle de l'église Saint-Michel, avec voûtes d'ogives surbaissées et colonnes engagées trapues ; à Piperno, un palais en ruines ; à Fondi, les restes du palais Colonna, avec d'élégantes fenêtres à tympans ajourés, sont de ce style.

A Sulmone, le palais de l'Annonciation, avec ses fenêtres rectangulaires à colonnettes et à impostes ornées, participe du même art. Ce style règne surtout en Sicile et en Sardaigne : à la façade de la cathédrale de Messine, dont le clocher ressemble à celui de Valence, il se mêle au style de la cathédrale de Naples. Des bandes superposées de marbre blanc à frises d'ornements flamboyants incrustés en lave s'inspirent évidemment des guillochures de plâtre usitées à Ségovie. Les fenêtres géminées du bas côté sud sont originales, avec leur accolade écrasée garnie de feuilles de chamærops et de clochetons en encorbellement. A Palerme, les porches de la cathédrale sont en partie du xve siècle et très richement ornés.

A Saint-Martin de Randazzo, les fonts baptismaux et le tabernacle de marbre qui surmonte l'autel sont de style analogue. Ce tabernacle octogone a de lourdes accolades écrasées sous des frontons aigus. A la cathédrale, le portail sud, d'un style très bâtard, ne saurait être rattaché à une école. A Palerme et Syracuse, plusieurs petites églises flamboyantes ne diffèrent en rien de celles du Midi de la France, mais la plus belle église



Phot Sommer

Fig. 59. — Portail méridional de la cathédrale de Palerme.

gothique de Sicile, Sainte-Marie-de-la-Chaîne, ainsi nommée de la chaîne du port fixée au rocher qui la porte, est nettement aragonaise.

La cathédrale de Nicosie a des traces du même style : au clocher, les grandes baies en tiers-point ont fait place, au xve siècle, à des baies rectangulaires refendues par deux colonnettes et qui sont de type civil espagnol. Le porche nord, aussi long que la nef, est espagnol aussi ; ses arcades en tiers-point ont de belles moulures, mais ses chapiteaux à crochets sont italiens.

A signaler encore le porche voûté d'ogives du bas du clocher de Saint-Jean-Baptiste de Castrogiovanni, et la grosse tour de la cathédrale de Girgenti avec ses arcatures en accolade.

En Sardaigne, le clocher de la cathédrale de Cagliari est aragonais, et

l'église romane Saint-Gauvain de Porto Torrès a un portail du meilleur style flamboyant. Ses deux baies en anse de panier portent un tympan en plein cintre qui devait être peint. Son archivolte retombant sur des consoles à angelots, sa voussure à moulures vigoureuses, ses chapiteaux à feuillages frisés ne diffèrent en rien de l'art français.

Les édifices civils sont plus nombreux : citons en première ligne à Palerme le palais Abbatelli, de 1495, avec ses grandes baies rectangulaires à arcatures sur colonnettes et son portail en anse de panier avec blasons à devises espagnoles ; le palais Ajutamicristo et son préau à double portique d'arcs en tiers-point sur colonnes ; l'archevêché, où une grande baie en tiers-point a un riche tympan à jour soutenu sur de fines colonnettes aragonaises.



Phot. Incorpora.
Fig. 40. — Fenêtre de l'Archevêché, à Palerme.

Un riche lambris conservé au musée témoigne que le style flamboyant régnait aussi dans la menuiserie.

A Girgenti, le palais Corvai est de pur style aragonais ; il a de jolies baies géminées à accolades et, dans la cour, un escalier à parapet sculpté de l'histoire d'Adam.

A Castrogiovanni, les palais Castagna et Santa Chiara ont des fenêtres rectangulaires à imposte découpée à jour et des portes à larges claveaux lisses ; un palais de Taormina et une maison de Syracuse sont du même style, comme la Porte de Mer de Syracuse, qui date de Charles-Quint.

A Randazzo, un beau palais aragonais porte une frise à inscription sous des fenêtres géminées aux grêles colonnettes ; à Trapani, un palais de la rue Garibaldi présente un large portail en plein cintre dont les piédroits s'ornent de colonnettes trapues et dont l'archivolte extrêmement épaisse, à la mode espagnole, est gaufrée de cannelures qui semblent une réminiscence romane.

Le style vénitien est contemporain du style flamboyant, mais il en diffère beaucoup et procède de traditions locales où l'influence orientale a quelque part.

Moins abondante et originale que l'architecture civile, l'architecture religieuse a construit en brique avec encadrements de pierre dure et généralement sans voûtes. Ses hauts clochers carrés se terminent, comme au



Phot. Alinari.

FIG. 41. — PORTE DE SANTA MARIA DELL' ORTO, A VENISE.

siècle précédent (*Frari*) par un court étage octogone : Saint-Jean et Saint-Luc de Rialto, 1410 et 1462 ; Saint-Michel de Murano, vers 1460 ; Sainte-Fosca, après 1410. Ces deux derniers portent une coupole entourée d'une balustrade qui est déjà de la Renaissance.

Les façades pauvres ont des pignons à silhouettes tourmentées dont les ondulations rappellent la Renaissance civile germanique et flamande, comme à Saint-Apollinaire, Saint-Jean *in Bragora*, Saint-André *della Zirada*, Sainte-Marie *dei Frari*, la *Scuola della Misericordia*, etc.

Saint-Marc a reçu vers le milieu du xve siècle des additions qui sont pour beaucoup dans le pittoresque de son aspect : les revêtements et lanternons de plomb de ses coupoles et les archivoltes en accolade avec crochets, fleurons et statuettes qui encadrent les tympans demi-circulaires de sa façade byzantine. La chapelle de la *Madonna dei Mascoli*, avec son riche autel, date de 1430.

La grande église des Saints-Jean-et-Paul était terminée en 1395 ; en 1410, un ouragan culbuta sa façade, qui fut réparée lentement et reste inachevée. La chapelle du Nom-de-Dieu a été construite en 1458, par Ludovic Storlado. Défigurée au dedans, elle conserve à l'extérieur une intéressante ordonnance de brique avec de grandes arcatures encadrées d'accolades à brisure, et une corniche d'arcatures surmontées d'une frise de panneaux.

L'église franciscaine *Santa Maria dei Frari* date pour la plus grande part de 1250 à 1280, mais elle a reçu depuis beaucoup d'additions : vers 1400, on construisait des voûtes; en 1415, des parties anciennes furent démolies ; la façade est datée par les ornements de ses œils-de-bœuf latéraux : celui du nord, avec lys de Florence, correspond à une chapelle cédée en 1436 aux Florentins qui s'y installèrent en 1442; celui du sud, à l'effigie de saint Antoine, rappelle sa confrérie qui prit possession de la chapelle en regard en 1450. Le jubé de 1475 est déjà de la pleine Renaissance. La façade est donc un bon exemple du style du milieu du xve siècle, et elle est très caractéristique.

A la chapelle Corner, le portail présente sur un tympan en accolade une belle Vierge entre deux anges : l'archivolte est garnie d'amples crochets et d'un fleuron d'où émerge un Christ bénissant ; les clochetons en encorbellement sont lourds et trapus, avec une ornementation minuscule d'échelle toute différente : le chambranle est orné de torsades et billettes.

On peut encore citer l'église de la *Madonna dell' Orto* reconstruite en 1399 par ordre du Grand Conseil, les vestiges de Sainte-Marie-de-la-Charité, bâtie de 1441 à 1462 et qui est devenue l'Académie des Beaux-Arts ; Saint-Clément, consacrée en 1471 ; les restes de l'abside et du porche de Saint-Jean-l'Évangéliste fondée en 1441 ; quelques parties de Saint-

Étienne, achevée en 1525, mais reprise un siècle plus tard, et de *S. Giacomo dell' Orto*, agrandie en 1430, l'ancien couvent de Saint-Zacharie.

L'architecture civile est très particulière, sans l'être autant qu'elle le semble à première vue. Les maisons ont une cour intérieure et les plus belles façades se développent sur les places ou sur le grand canal. La partie centrale ou parfois une extrémité (*Cà d'Oro*) de la façade forme souvent

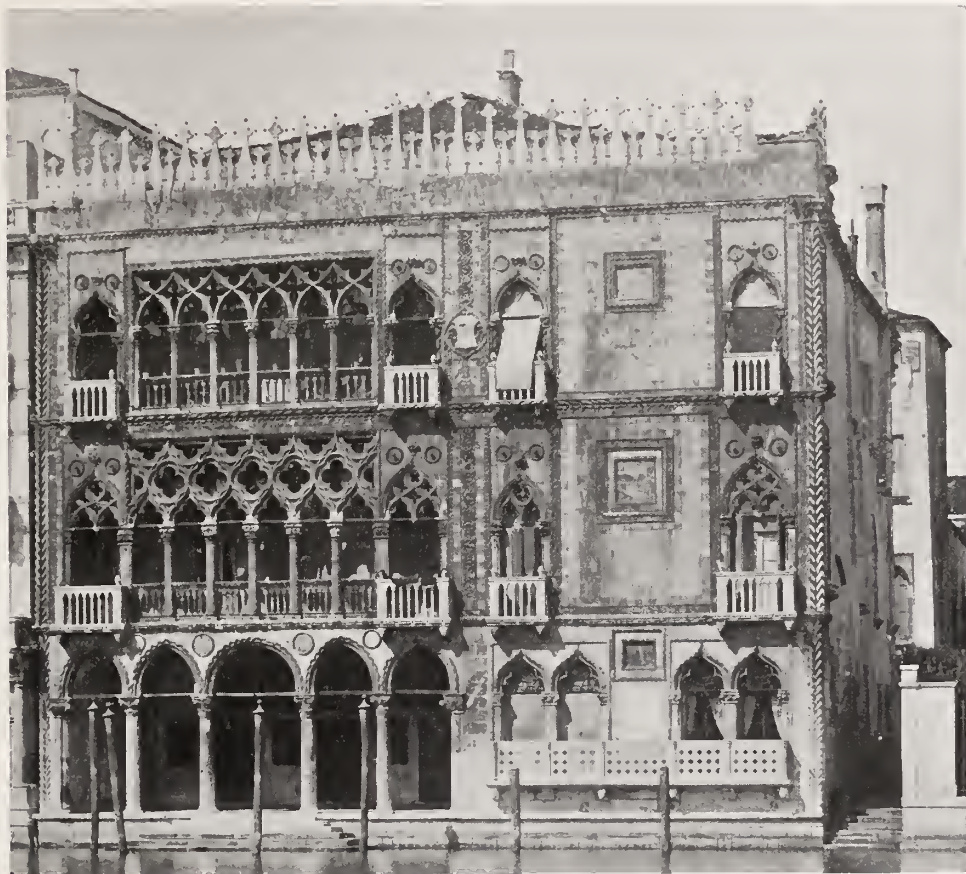


Fig. 42. — La Cà d'Oro, à Venise.

dans le bas un portique, comme dans les villes de terre ferme, et au-dessus des loges aussi largement ajourées que possible, tandis que l'extrémité ou les extrémités sont des façades d'appartements, éclairés de fenêtres moyennes, et au rez-de-chaussée de fenêtres divisées dans le sens de la hauteur en deux parties dont celle du bas est grillagée. Les escaliers intérieurs ou extérieurs (ces derniers fréquents) sont à rampes droites; le plan en vis n'apparaît que rarement et très tard. Ceci est commun, du reste, à toute l'Italie. Les baies ont des formes particulières : les plus anciennes, romanes aux XIIe et XIIIe siècles, étaient en cintre surhaussé (*fondaco dei Turchi*). Quelques-unes de celles-ci, au palais Da Mosto, aux

Saints-Apôtres, et au palais Falier, même quartier, sont surmontées d'accolades. On attribue les secondes au XIIIe, qui peut être la date des deux exemples, mais ces palais, le premier surtout, ont été retouchés au XVe siècle. Le palais Corner, place Sainte-Marguerite, a, quoi qu'il en soit, des fenêtres tréflées tracées en accolades et semble bien dater du XIVe siècle : l'accolade fut donc très précoce à Venise ; elle y prit, de plus, une forme particulière, elle s'applique à l'intrados des baies, rarement appareillées et souvent encadrées dans un panneau rectangulaire comme en Orient. Au bord même de la baie, une étroite moulure d'archivolte porte sur sa pointe un lourd fleuron. Les bandes verticales d'ornement, les nombreuses rosaces, certaines sculptures méplates, sont autant d'autres imitations de l'Orient qu'ont tant fréquenté les marins et marchands de Venise.

Quelques autres particularités sont à noter. Une espèce de loge en bois, dite *altana*, s'élevait souvent sur les toits, par agrément. C'était une plateforme à parapets couverte d'une charpente légère portant un toit ou plus souvent une banne de toile comme sur le pont des navires.

Les cheminées à cloche (*a campana*) ont un évasement conique, favorisant le tirage et appliqué de nos jours à certaines locomotives.

Les margelles de puits, du début de l'art roman à la Renaissance, sont richement sculptées et analogues à des fonts baptismaux ; ce fait n'est point spécial à Venise (XIVe siècle, Musée de Lille ; XVe siècle, Rodez) mais y est bien plus fréquent qu'ailleurs. D'abord cylindriques avec arcatures, elles eurent au XVe siècle la forme d'un chapiteau carré, comme au palais Corner, avec quatre bustes symbolisant les Vertus ; la Renaissance préférera le plan octogone.

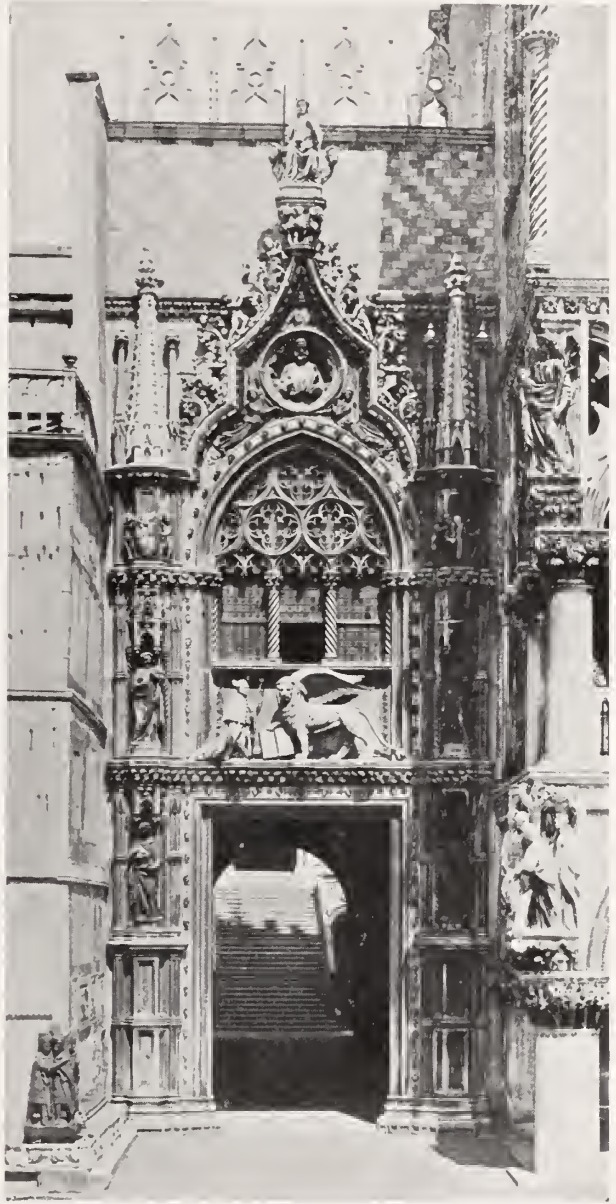
Cette architecture, on le voit, est très traditionnelle.

L'ordonnance du palais ducal était dès le XIIIe siècle, dans ses lignes générales, la même qui fut continuée au XVe siècle et que l'on imita dans les édifices privés. L'ordonnance de la loge du palais Ariani, plus ancienne ou plus archaïque, présente une claire-voie à deux rangs de quatrefeuilles et des lancettes là où le palais ducal et le palais Corner ont des accolades.

On sait comment le palais remplaça progressivement une forteresse.

Déjà élevé en 1280, il était complété en 1301 (salle du scrutin), et 1342 (salle du Conseil par Pietro Baseggio). En 1403, le Grand Conseil proposait au maître de la cathédrale de Florence, Nicolo Lamberti dit Pela, de continuer l'œuvre ; en 1404, on ajoutait à la façade sa grande baie en tiers-point, dont on achevait en 1405 de peindre et de dorer le riche encadrement. Cette baie a un balcon servant de bretèche ; elle est flanquée de quatre clochetons à statuettes ; d'autres figures occupent ses côtés et l'oculus qui la surmonte ; au-dessus un dais à niches et statues abritait un groupe disparu et dominait la crête du mur.

De 1422 à 1424, on démolit l'ancienne salle de justice, à l'ouest; en 1426, André de Milan sculptait des chapiteaux; en 1442, la façade occidentale était achevée; en 1438, Stefanim construisait le passage de la cour à la Porte *della Carta*, que Zuane Bon et son fils Bortolamio s'engageaient à exécuter en dix-huit mois; mais en 1441 seulement, on plaçait sur l'acrotère la statue de la Justice; bien d'autres détails manquaient encore lorsque, Jean étant mort, Bortolamio lui succéda. L'aile occidentale ne fait que continuer l'ordonnance du XIVe siècle : au bas, un portique à grosses colonnes et arcs brisés, avec de beaux chapiteaux où les figures symboliques se mêlent aux feuillages; au-dessus, une loge avec de robustes colonnettes et des arcs en accolade surmontés de quatrefeuilles sertis dans des cercles; plus haut, un étage de brique de claires couleurs dessinant des losanges, de grandes fenêtres en tiers-point qui, avant l'incendie de 1577, avaient des meneaux à torsades, au-dessus et en alternance, un rang d'œils-de-bœuf redentés en quatrefeuilles; enfin une grande fenêtre centrale comme à l'ancienne façade, et un crénelage décoratif en forme de frontons flamboyants et de clochetons. A l'angle de l'ancienne façade était sculpté le Jugement de Salomon; à l'angle de la nouvelle, on plaça le groupe en haut relief d'Adam et Ève. (Voir tome II, p. 637.)



Phot. Alinari.

FIG. 43. — Porte dite « della Carta », à Venise.

A l'extrémité vers Saint-Marc s'ouvre la Porte *della Carta*, un des meilleurs morceaux d'architecture de l'Italie; ses proportions et sa composition sont excellentes. Sur la porte rectangulaire très simple, flanquée de pilastres, s'ouvre une vaste baie en tiers-point: son fenestrage à quatre-feuilles et les chapiteaux des impostes rappellent encore le XIII[e] siècle; une accolade à ressauts la surmonte; elle est flanquée de chochetons et garnie d'exubérants feuillages. Sous la Justice qui trône au sommet, s'étagent la Charité, la Prudence, la Tempérance et la Force; dans l'accolade s'inscrit un médaillon circulaire de saint Marc, et sur la haute allège de la baie, reposant sur le linteau de la porte, le doge Foscari s'agenouille devant le lion. Un tableau de Gentile Bellini montre que toute cette architecture était peinte et dorée. Seuls, quelques petits Amours indiquent l'approche de la Renaissance.

Elle se mêle à l'art gothique dans l'arc Foscari élevé en pendant en 1467 de l'autre côté de la cour : inspiré de la Porte *della Carta*, il lui est très inférieur.

Le palais le plus célèbre est la Maison d'Or (*Ca d'Oro*), des Contarini. On connaît en détail l'histoire de la construction, commencée en 1421 par le maçon Mario di Amadeo, qui peut être l'auteur du plan, et le tailleur de pierre milanais Matteo Reverti, qui dessina au moins des détails. En 1422, Marin Contarini traite avec Zuane Bon et ses deux aides qui travaillaient au palais ducal; plusieurs sculpteurs vénitiens ou milanais collaborèrent à l'œuvre, achevée en 1435. Le monument a beaucoup souffert: le grand escalier de la cour a disparu ainsi que la corniche d'arcatures, la margelle du puits, les cheminées, les peintures extérieures; des fenêtres et balcons ont été ajoutés ou modifiés.

Très analogue mais moins élégant, le palais Cavalli a deux ailes pleines au lieu d'une, et au lieu de loge basse un vestibule qui s'ouvre par une porte et deux fenêtres. Plus massifs et peut-être antérieurs, le palais Gritti-Badoer à San Giovanni in Bragora et le palais Bragadin à Sainte-Marie sont moins ornés; leurs baies en accolade avec ou sans fleurons s'encadrent dans des rectangles, mais celles des loges n'ont pas de remplages ajourés. Il ne semble pas, toutefois, qu'il faille accepter l'attribution du premier au XIV[e] siècle. La petite façade du palais Contarini Fasan, à Saint-Moïse, qui a la même architecture, date bien du XV[e]. Les balcons à rosaces de mouchettes flamboyantes le rapprochent de l'art rançais; les autres parapets vénitiens sont uniformément composés d'étroites et minuscules colonnettes sur arcatures. D'autres ornements y rappellent la clôture du transept de l'église des Frari, terminée en 1475, et la corniche appartient déjà à la Renaissance.

Citons encore le palais Mastelli ou del Ciamello, à la Madonna dell' Orto; remanié, le vaste palais Pesaro, dont la construction semble avoir

duré longtemps et date surtout de la fin du xve siècle, et qui possède un troisième étage, inférieur en mérite aux autres, surtout à la façade vers la

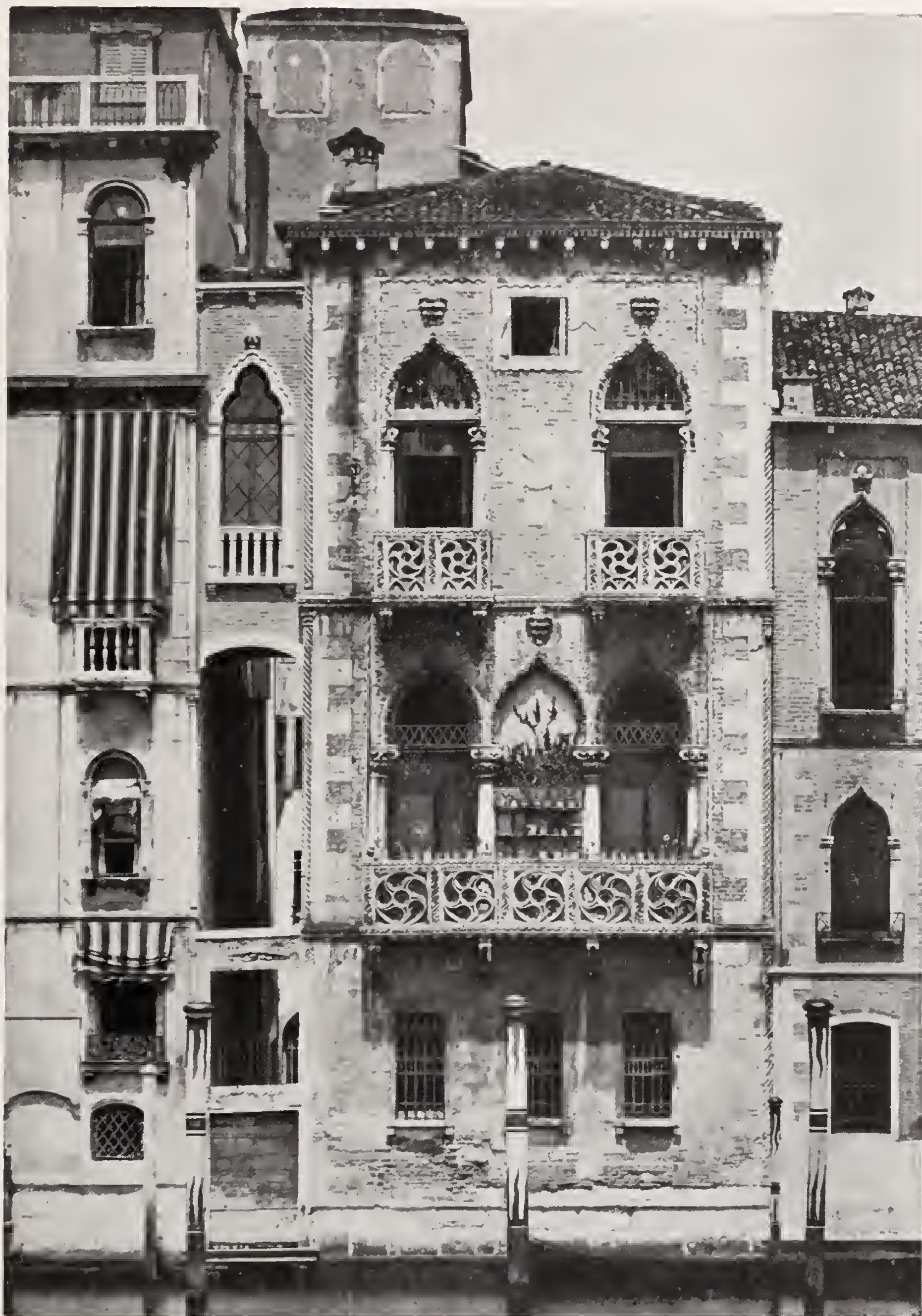


Fig. 44. — Palais Contarini, à Venise.

place Saint-Benoît; le palais Zorzi, à Saint-Georges des Grecs, irrégulier et de plusieurs époques; le palais devenu hôtel Danieli, attribué à tort au xive siècle, qui a trois étages et, contrairement à l'habitude, une loge

supérieure plus étendue que celles d'en dessous; le palais Contarini-Seriman, aux Saints-Apôtres, le palais Bragadin ou Carabba, au quai du Théâtre Malibran, le palais dit de l'Ambassadeur, à Saint-Barnabé sur le Grand Canal, qui tous trois présentent quelques détails de la Renaissance.

Le palais dit des Soranzo, place Saint-Paul, orné de bas-reliefs allégoriques, a des détails, spécialement aux jambages des fenêtres, dans lesquels Paoletti reconnaît une influence étrangère à l'Italie.

Le palais Bernardo, près le passage de la Madonnetta, sur le Grand Canal, existait déjà en 1442. Il a deux portes très éloignées, une loge à deux balcons, des fenêtres isolées qui rappellent celles de l'église des Frari. Le palais Corner, à Saint-Benoît, sur le Grand Canal, à l'entrée du *Rio Menno*, a été commencé en 1445 et non, comme on l'a dit, en 1580, et ne garde de l'ordonnance primitive que l'étage noble avec sa loge imitée du palais ducal. Le palais du doge Foscari, construit en 1451, a été agrandi et défiguré au XVIII[e] siècle; le grand escalier a disparu; la loge de la façade imite celle du palais ducal; au-dessus, des génies tiennent un balcon; la corniche est importante; un portail monumental s'ouvre sur la cour.

Les deux palais contigus des Giustiniani, sur le Grand Canal, ont été bâtis en 1451.

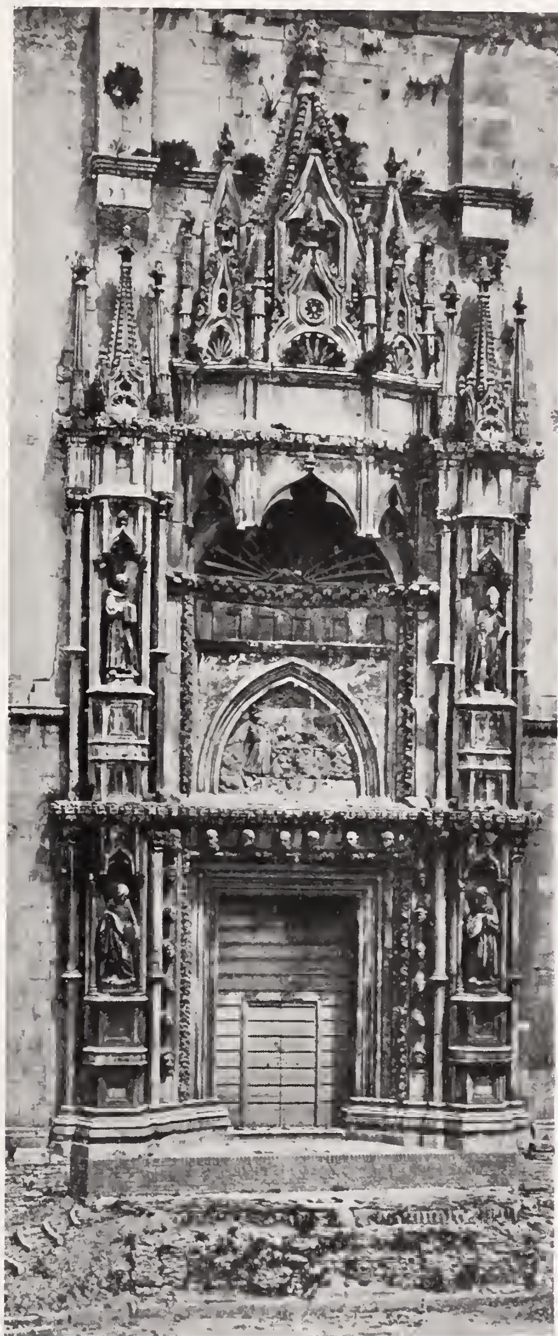
Le palais Sforza ou *Cà del Duca* a été construit par le duc de Milan qui, en 1461, envoya son ingénieur Ferrini voir la maison qu'il venait d'acheter. On la rebâtissait l'année suivante; elle resta inachevée, et marque l'importation à Venise de l'art de la Renaissance florentine.

On peut citer aussi comme intéressants morceaux d'architecture les escaliers droits des palais Contarini aux portes de fer, Soranzo, Bembo, Rizzo, Molin, Cappello et d'une maison sur le Fondamento dei Tolentini. Celui du palais Loredan est particulièrement original et monumental : il prend naissance sous un portique, et son palier couvert abrite lui-même un porche.

Exporté jusqu'en Orient, le style vénitien s'est répandu sur les côtes de l'Adriatique, en Dalmatie et à Ancône. En Vénétie, on remarque à Murano Saint-Michel, avec un cloître irrégulier à chapiteaux sculptés et arcades en plein cintre, et le palais Da Mula, où certains détails, comme les plats encastrés, sont archaïques; d'autres, comme les écus à lambrequins et les balcons, de la Renaissance. Les claires-voies de sa loge, ses *oculi* à remplages découpés, les tabernacles à statues qui surmontent ses fenêtres rappellent le palais ducal. A Bellune, Saint-Étienne a un cloître dont les frères Georges et Laurent de Côme sculptèrent les chapiteaux de 1462 à 1475.

A Padoue, un palais roman construit sur une arche qui traverse une rue a, au premier étage, une loge rebâtie au XV[e] siècle : avec ses accolades

à fleurons, ses colonnettes et sa balustrade, c'est un des plus élégants morceaux de l'art vénitien. A Vicence, le retable de l'*Incoronata*, à la cathédrale (1448), et un autel de Saint-Laurent sont l'œuvre du Vénitien Antonino Nicolai. Les palais vénitiens y abondent : palais Thiene et de Schio (*Cà d'Oro*), maisons Burger et Burba contiguës, rue Porti; maisons Regau et Fiorasi, maison Signorini, palais Porta, avec claires-voies à accolades entre-croisées; palais Braschi ou *Casino Vecchio*, avec quelques traces de Renaissance; enfin, maison du voyageur Pigafetta, terminée en 1481. Dans les riches et bizarres encadrements des fenêtres, on a voulu voir des réminiscences de flores et d'architectures lointaines.



Phot. Diotallevi.

Fig. 45. — Portail de l'hôpital Saint-François, à Ancône.

A Ancône, le style vénitien se mêle légèrement de Renaissance au grand portail de l'hôpital de Saint-François, couronné d'un immense tabernacle et enrichi d'une abondante sculpture, et les deux styles se partagent également le portail moins bien composé de Saint-Augustin. La Loge des Marchands est purement vénitienne : le rez-de-chaussée s'ouvrait par trois larges arcades brisées; la loge supérieure a trois baies géminées en accolade. Un saint Georges surmonte la porte, quatre Vertus occupent les niches des trumeaux supérieurs; deux corniches de feuillages exubérants, systématiques et mous, et des colonnes torses à chapiteaux touffus complètent cette ordonnance.

ESPAGNE

La prospérité de l'Espagne favorisa l'architecture qui prit, comme ailleurs, un style plus original, surtout dans l'art civil. On constate d'abord une persistance de l'art du XIVe siècle et du style du Languedoc, avec plus d'ampleur, puis l'importation des formes flamboyantes et la formation de l'art aragonais d'une part, et de l'autre d'un style outrancier et surchargé.

Le plan à déambulatoire devient plus fréquent, mais beaucoup d'églises ont encore trois absides simples; à cause des toits plats ou des terrasses, la nef domine peu les bas côtés : il y a, toutefois, des arcs-boutants. Le plan à nef unique avec chapelles n'est pas rare; on conserve les tours-lanternes octogones (Valence, Barcelone, Lerida, Saint-Jean-des-Rois de Tolède). On renonce aux immenses verrières à la mode de France, essayées à la fin du XIIIe siècle à Léon.

En 1442, un étranger, Jean de Cologne, commençait les flèches de Burgos dans un style flamboyant exubérant qui fut, par la suite, étendu à diverses parties de la cathédrale. A la fin du XVe et surtout au XVIe siècle, ce style prospéra; Saint-Jean-des-Rois, à Tolède, commencée en 1475, en est le meilleur exemple; les églises de Salamanque le montrent plus avancé. Certaines de ces données, comme les arcs tréflés arrondis, qui se retrouvent aux stalles de Brou, à l'Hôtel de ville de Gand, et dans mainte œuvre flamande, témoigne de la participation des Flamands à la formation de cet art, bien indigène par ailleurs. La profusion des détails est commune aux deux pays; certains, comme les grands blasons hors d'échelle plaqués sur les façades, sont très spéciaux à l'Espagne.

A côté d'une Renaissance très vivace, le style gothique persistera presque pur dans certaines églises jusqu'à la fin du XVIe siècle. Les cathédrales de Salamanque et de Ségovie en témoignent.

Les églises catalanes, avec leurs vaisseaux spacieux et bien proportionnés, sont les plus belles. La cathédrale de Barcelone, commencée dès 1298, ne fut achevée qu'en 1448, en même temps que son cloître à hautes arcades, tout entier du XVe siècle. Elle a tous les développements d'une grande église gothique et la particularité d'une tour-lanterne à l'ouest. La collégiale de Manrese, commencée en 1328, fut édifiée lentement. En 1416, Arnaud de Valleras était maître de l'œuvre; de 1572 à 1590, deux maîtres provençaux, Joan Font et Giralt Cantarell, travaillaient au clocher. C'est une autre élégante église à déambulatoire du type du Languedoc, sans triforium, avec ceinture complète de chapelles carrées, et piliers

octogones à chapiteaux bas en frises de feuillage. La nef de la cathédrale de Palencia, achevée en 1510, suit l'ordonnance du chœur de 1521, avec plus de lourdeur.

En Catalogne, citons encore la belle église de Cervera et Sainte-Marie de Castellon de Ampurias avec son riche portail à statues.

Le sanctuaire de la cathédrale de Gérone avait été achevé en 1397 par un maître picard, Pierre de Saint-Jean. En 1416, son successeur, Guillermo Boffiy, conçut le dessein d'achever l'église en raccordant au sanctuaire à déambulatoire une nef unique de 75 pieds de large. Le chapitre, avant d'adopter un projet aussi hardi, tint à prendre conseil des maîtres d'œuvres renommés de la Catalogne, de Majorque et de Narbonne. Le projet fut adopté plus encore par raison d'économie qu'en considération de son effet grandiose. Guillaume Boffiy sut donner à son œuvre imposante les meilleures proportions. Entre les contreforts, il ménagea des chapelles surmontées d'un triforium relié à celui du sanctuaire. En 1427, Rollin Vautier, du diocèse de Béziers, lui avait succédé; et en 1430, le maître de l'œuvre était un certain Pierre de Chypre, Pedro Cipres, probablement chassé de sa patrie par l'invasion égyptienne de 1425. En 1458, on élevait le portail sud, sur la place, et Berenguer Cervia modelait les statues en terre cuite des Apôtres qui l'ornent. C'est en 1579 seulement, que fut posée la dernière pierre de la voûte, et en 1581, que le clocher fut commencé. Le plan original comportait deux tours octogones flanquant la façade.



Fig. 46. — Tours de la cathédrale de Burgos.

La cathédrale de Pampelune, commencée en 1397, est très homogène. Son déambulatoire et ses chapelles n'ont qu'une voûte, comme à Soissons, mais ses travées sont en nombre pair comme à Caudebec et

Saint-François de Salzbourg. Des chapelles bordent les bas côtés; la nef, sans triforium, a de moyennes fenêtres et des piliers en faisceau à petits chapiteaux feuillus. Le portail nord, médiocre, porte un couronnement de la Vierge; son trépas figure à celui du Chapitre, plus beau sous un cloître magnifique et complet des XIVe et XVe siècles. Ces dates sont aussi celles de l'église Saint-Sernin, de la même ville.

La cathédrale de Huesca, très simple, fut bâtie de 1400 à 1415 par le biscayen Juan de Olotzaga; le grand portail est du style du XIVe siècle; le haut de la façade est sensiblement postérieur.

La cathédrale de Séville, commencée en 1401, est un des plus vastes édifices gothiques. Très originale, elle présente au dehors un aspect massif, avec ses toits plats et ses arcs-boutants à peine inclinés; au dedans, elle est imposante et sombre avec sa large nef dépassant à peine les doubles collatéraux; ses gros faisceaux de fines colonnettes rappellent Barcelone. Un balcon de pierre règne entre les arcades et les courtes fenêtres. L'ornementation sobre et sèche se réduit à quelques feuillages de chapiteaux et aux niches superposées de façon monotone dans les piédroits et voussures des portails.

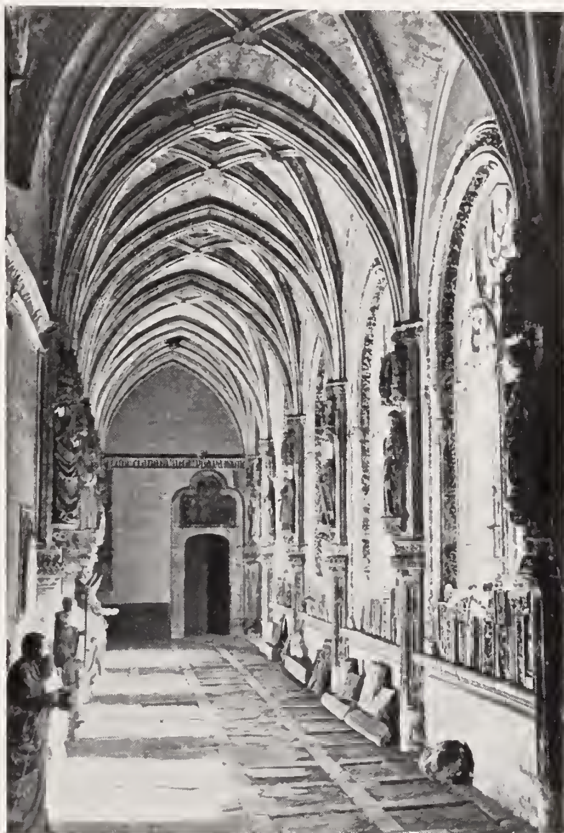
Le plan de la cathédrale de Valence est original, avec son déambulatoire à huit chapelles raccordé à la division impaire des arcades par la combinaison de voûtes employée dès 1200 à Gonesse.

Les grandes cathédrales de Tolède et de Burgos ont reçu d'importantes additions. A Tolède, c'est, en 1442, la chapelle Saint-Jacques, au fond du déambulatoire, originale par ses enfeux ouvragés, par ses baies circulaires couronnées d'archivoltes feuillues, et par les échauguettes plantées sur ses contreforts; en 1459, c'est la façade sud du transept, avec le portail dit des Lions. Les niches et les statues de ses piédroits, les figurines, les dais et les dentelures de ses voussures rappellent les monuments français, mais la dernière voussure est remplacée par une petite voûte compliquée qui forme une retombée au centre du tympan et qui rappelle beaucoup plus l'architecture germanique; la porte de la vieille sacristie fut construite en 1482; en 1425 avait été commencée la tour du nord-ouest, terminée seulement au XVIe siècle, ainsi que le haut de la façade, qui avait été commencée en 1418 dans un style encore voisin du XIVe siècle, et la *chapelle mozarabe* installée dans le bas de la tour sud-ouest inachevée.

La chapelle funéraire de D. Alvaro de Luna appartient à un style flamboyant à la fois maigre et très riche.

Toute simple de plan, mais d'une architecture somptueuse, l'église Saint-Jean-des-Rois à Tolède a le mérite rare de ne perdre ni ses lignes générales ni l'équilibre de ses parties ornées ou calmes dans la profusion des détails. C'est en mémoire de la victoire de Toro que Ferdinand et

Isabelle fondèrent cette église en 1475. Le plan est des plus simples : abside à pans inégaux; transept à peine saillant, avec lanterne octogone sur trompes, nef bordée de chapelles. Toutes les voûtes ont une armature compliquée. Entre les fenêtres, de faible dimension, et les chapelles un faux balcon continue l'ordonnance des deux ambons qui contournent les piliers occidentaux de la croisée et rappellent ceux du jubé de la Chaise-Dieu. La travée occidentale est occupée par une tribune avec deux autres ambons, et par les stalles. Aux extrémités du transept se plaque une décoration lourde et fastueuse : statues et dais entre de monstrueux blasons. La décoration extérieure consiste en arcatures monotones dont une partie encadre des paquets de chaînes rangés comme des pièces de collection : elles ont été portées par des chrétiens captifs des Maures. Le cloître est encore plus riche. Ses piliers sont évidés de niches compliquées garnies de statues.



Phot. Alguacil.

Fig. 47. — Cloître de Saint-Jean-des-Rois, à Tolède.

A Burgos, c'est Jean de Cologne, amené, dit-on, du concile de Bâle par l'archevêque Alfonse de Carthagène, qui commença vers 1457, à l'est, la grande chapelle du Connétable. De grandes trompes bandées en regard de ses pans coupés, pour racheter les angles, ont permis d'établir sur plan octogone sa voûte en étoile à compartiments remplis de découpures.

Dès 1442, le même maître avait commencé le haut de la façade; en 1455, une seule flèche était achevée. Les deux tours sont imposantes et bien proportionnées, mais d'une construction médiocre, où les ancrages de fer jouent un grand rôle. Les flèches sont alourdies d'un balcon qui règne peu au-dessous de leur sommet et rappelle une hune de navire. Les huit pans sont ajourés comme à Caudebec, et les énormes crochets des arêtes curieusement percés pour l'écoulement des eaux. En 1539, la lanterne s'écroula; Philippe de Bourgogne, un des trois maîtres

amenés de France par Charles-Quint, entreprit la reconstruction ; il mourut en 1543 et l'œuvre fut achevée en 1567 par ses aides : Juan de Vallejo et J. de Castanède. Cette lanterne octogone sans flèche a aux angles des clochetons aigus. Sa voûte en étoile fourmille de riches découpures. A la même époque, on entreprit dans le déambulatoire de guillocher de sculptures toutes les parties nues, ce qui rendit l'architecture confuse et plus lourde.



Fig. 48. — La Tour penchée (aujourd'hui démolie), à Saragosse.

Saint-Paul de Burgos date de 1435, et la Chartreuse de Miraflores, commencée en 1454, fut terminée au xvie siècle. L'intérieur est remarquable par les festons qui dentellent l'intrados des ogives et surtout par les tombeaux royaux de Jean, d'Isabelle et de D. Alfonse leur fils. Devant celui-ci s'élève un trône pontifical, remarquable par sa richesse, ainsi que le retable.

A Valladolid, on admire Saint-Paul, achevée en 1463, Saint-Benoît, commencée en 1499 par Juan de Araudia ; la Madeleine, bâtie de 1570 à 1576 par Rodrigo Gil.

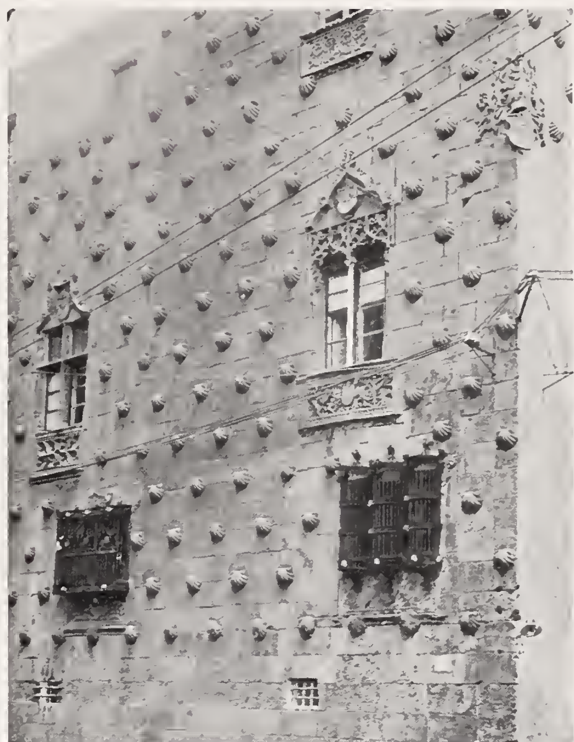
Le couvent de Saint-Thomas d'Avila (1482-1493) est un édifice typique et complet. L'église cruciforme a un chevet carré, des bas côtés et des chapelles ; ses voûtes sont compliquées ; le grand et le petit cloître ont chacun deux étages d'arcades surbaissées sur minces piliers octogones ; la décoration simple et uniforme consiste en gorges semées de boules.

Les cathédrales de Ségovie et de Salamanque sont les derniers grands édifices gothiques. En 1510, le roi avait envoyé à Salamanque les maîtres d'œuvres des cathédrales de Tolède et de Séville, Anton Egas et Alfonso Rodriguez, pour entreprendre le travail. A la mort du second, en 1513, le chapitre réunit neuf maîtres pour élaborer un projet qu'exécuta Juan Gil de Hontañon. Par économie, l'abside fut remplacée par un mur droit. Un balcon tient lieu de triforium. Ses proportions sont belles, le détail banal et fastidieux ; une coupole octogone marque l'influence de la Renaissance.

Le même Hontañon et son fils Rodrigue, mort en 1577, ont élevé la cathédrale de Ségovie, commencée en 1522 et très analogue à la précédente, mais complète, avec son déambulatoire à chapelles. Le cloître, de 1524, est de Juan de Campero. Signalons aussi celui de Sainte-Marie

d'Olite, et, dans le style aragonais, ceux de Vich, de Sainte-Anne et de Barcelone.

Certaines régions ont beaucoup construit en brique, et depuis la fin du XIII[e] siècle, les styles gothique et mauresque se sont mêlés dans ces constructions pour produire un art dit *mudejar*, florissant surtout à Tolède et Saragosse. L'absence de détails caractéristiques rend la datation difficile, les sculptures et moulures n'y aident pas, car à la différence de la Provence et de l'Italie, la pierre intervient rarement.



Phot Sanoner.

Fig. 49. — Détail de la Maison des Coquilles, à Salamanque.

Parmi treize églises de ce style, signalons à Tolède Saint-Thomas, Saint-Michel, Saint-Pierre-Martyr, Sainte-Léocadie, Saint-Romain et la Conception, simples en dedans, ornées en dehors d'arcatures à intrados festonné. Les clochers carrés et puissants n'ont pas de contreforts; seuls leurs étages supérieurs s'ornent d'arcatures et de baies en arc outrepassé; un toit plat les surmonte. Le plus beau est celui de Saint-Romain. A Séville, Saint-Marc, Sainte-Paule, le clocher de Toussaint sont d'un style analogue.

A Saragosse, la cathédrale a trois nefs, terminées au XVI[e] siècle, et des faisceaux de colonnes où apparaît quelque indice de Renaissance; les murs de brique ont un parement extérieur émaillé à décoration héraldique polychrome, qui devait être d'un grand effet avant que le temps l'eût ternie.

L'église Saint-Paul et la Madeleine empruntent leur décoration extérieure à l'appareil de brique décrivant des saillies, des bandes, losanges, méandres et autres dessins analogues aux tapisseries *au point de Hongrie*. Au même style appartenait la curieuse *Tour Neuve* ou tour penchée, construite de 1505 à 1512 par Gabriel Gombao assisté d'un maître juif et de deux maures. Cette tour isolée avait à la base un plan en étoile, dont se dégageait dans le haut un octogone aux angles garnis de clochetons.

Le cloître de brique de Tarazone fut construit au début du XVI[e] siècle

par D. Guillen Ramon de Moncade. Les ogives, la corniche, les chambranles sont en brique moulée. Les baies de la salle du chapitre forment un grand panneau rectangulaire refendu en petites arcades et en panneaux carrés, tous remplis de dalles de pierre découpées en fines dentelles. Deux petites baies garnies de même accostent au-dessus un oculus inscrit dans la lunette de la voûte. Ces claires-voies sont la copie des armatures de bois et de plâtre des fenêtres arabes, mais le détail de leur



Phot. Enlart.

Fig. 50. — Escalier du Palais de justice de Barcelone.

dessin est flamboyant. Les boiseries et les peintures d'ornement présentent souvent aussi le mélange arabo-gothique.

L'architecture civile a créé un type très particulier, dit *style aragonais*, répandu dans l'Aragon, le Roussillon, les Baléares, la Sardaigne, les Deux Siciles, Chypre et Rhodes, et qui franchit les Pyrénées à Perpignan. Il se caractérise par des portes à très large voussure plate et nue, des fenêtres à impostes garnies de dentelles de pierre originales, des archivoltes rectangulaires, de grêles colonnettes dont les chapiteaux surélevés, à deux rangs de touffes de feuilles, suivent la tradition du XIVe siècle et dont les abaques en biseau chargé de rosettes et les bases attiques semblent revenir à l'art roman. Une décoration originale consiste dans l'application sur l'appareil de certains édifices d'une dentelle de plâtre découpé à dessins flamboyants. Ce système ornemental est emprunté à

l'architecture arabe; par contre, les édifices élevés dans le style mauresque ont reçu au xve siècle des détails de style flamboyant, tels que les balustrades des galeries hautes de la cour du palais dit *Casa de Pilatos*, à Séville.

Les façades présentent d'originales fantaisies : à Zamora, dans le palais ruiné dit « Doña Urraca », les fenêtres ont de doubles encadrements très riches et les cordons sont sculptés en cordelières; à Salamanque, la célèbre Maison des Coquilles, d'une architecture beaucoup plus élégante, montre, outre les allèges et les frontons sculptés de ses fenêtres, un semis de coquilles de pèlerin en relief qui se détache sur le parement depuis la corniche jusqu'à l'appui des fenêtres du rez-de-chaussée. Ces coquilles sont des pièces spéciales qui coupent les lits du reste de l'appareil.

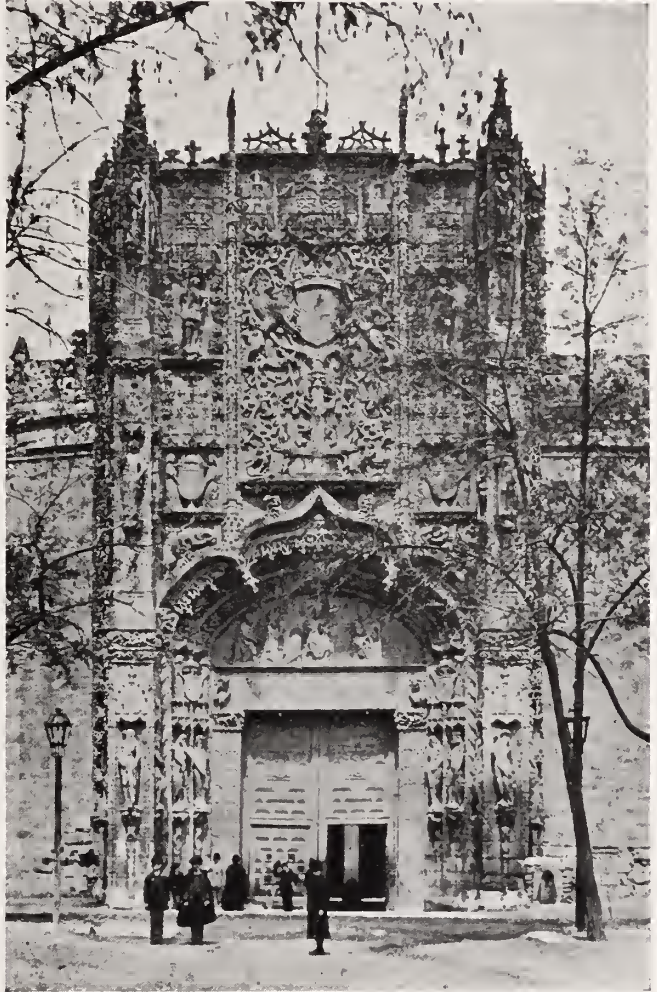


Fig. 51. — Façade du collège Saint-Grégoire, à Valladolid.

Les palais espagnols gardent le plan romain, avec leur préau ou *patio* à deux étages de portiques desservant les appartements. Les arcades sont généralement surbaissées; dans la Maison des Coquilles de Salamanque, celles du bas ont un tracé bizarre à trois segments d'arcs, celui du haut renversé. Comme beaux et riches exemples de ces préaux, on peut citer ceux de Saint-Paul (1442 à 1461) et du collège Saint-Grégoire (1428 à 1496) à Valladolid, et celui du palais du duc de l'Infantado à Guadalajara (1461-1570).

L'architecture civile catalane, peu différente de celle de France, a laissé de très beaux édifices : à Barcelone, le Consulat de la Mer garde une très belle salle de la fin du xive siècle; la *Casa de la Disputación*, com-

mencée en 1456, présente au dehors de riches balustrades sur une corniche d'arcatures que reçoivent de jolies petites têtes; la porte Saint-Georges est surmontée d'un beau médaillon équestre; la Cour des Orangers a une ordonnance riche et originale. Au Palais de justice, on admire surtout la cour d'honneur et son magnifique escalier à parapet orné de rosaces flamboyantes, accédant à une loge dont les hautes arcades en tiers-point reposent sur de sveltes colonnettes. La Maison de ville a une façade à fenêtres en tiers-point garnies de remplages et encadrées, comme la porte en plein cintre, sous des archivoltes feuillues. Une Vierge dans une niche couronne cette dernière. La Halle aux draps fut achevée en 1444.



Fig. 52. — La Bourse de Valence.

A Valladolid, les collèges Saint-Grégoire et Sainte-Croix, sont célèbres par les portiques de leurs préaux. Le premier, commencé en 1488 par Macias Carpintero, de Medina del Campo, fut achevé en 1496; le second, bâti de 1480 à 1492 sur dessins d'Enrique de Egas, fils du maître bruxellois Hennequin. La Bourse de Valence fut commencée en 1482, sans doute par Pedro Compta qui achevait alors la cathédrale. La grande salle voûtée a trois nefs de cinq travées et des colonnes à fûts en spirale. Sur deux façades s'ouvrent de grands portails encadrés avec les fenêtres qui les flanquent dans un panneau carré. Une grosse tour carrée sans saillie forme comme un donjon, entre la grande salle et un corps de logis à étages, couronné d'une loge riche et largement ouverte. Le crénelage décoratif a de curieuses découpures et quelques médaillons de la Renaissance indiquent que celui de la loge n'est pas antérieur au xvie siècle.

Parmi les monuments militaires, le château de la Motte, à Medina del Campo, de 1440, se fait remarquer par son étendue, son aspect imposant et pittoresque. L'Alcazar de Ségovie fut reconstruit au xve siècle : on doit au roi Jean II le magnifique lambris (1410 à 1412) de la salle de la galerie et le haut donjon en rectangle barlong qui dresse sa riche

architecture devant la façade. Un revêtement en broderie de plâtre à dessin flamboyant, couvre ses murailles; une suite de petites bretèches couronne et défend les fenêtres du second étage; les faces étroites en ont une; les grandes trois, ornées comme des dais; le mâchicoulis supérieur est coupé de douze échauguettes aux parapets imbriqués. En 1431, la construction devait être achevée : le roi Jean y faisait peindre sa victoire de Higueruela. Incendiée en 1862, cette somptueuse forteresse a été restaurée d'une façon qui, à défaut de sa valeur historique, lui laisse son intérêt pittoresque.

Le château ruiné d'Olite a des tours basses à larges mâchicoulis, des portes en arc brisé surbaissé, et vers l'intérieur des fenêtres aragonaises rectangulaires à imposte de dentelle de pierre.

Les remparts de Valence forment un ensemble intéressant. La *Puerta de Serganos*, attribuée à 1349, semble pourtant du xve siècle; entre ses tours à pans, l'arche en tiers-point est surmontée d'une très élégante galerie peu faite pour une forteresse; la *Puerta del Cuarte*, de 1444, a des tours rondes et pareillement des mâchicoulis, au-dessus desquels les tours ont encore un étage.

PORTUGAL

En Portugal, le style flamboyant est tardif. Le monastère dominicain de Batalha, commencé en 1388 par Jean Ier sur les plans d'Alfonso Henriquez de Lisbonne, appartient au style du xive siècle, mais avec des détails flamboyants, comme l'accolade du grand portail, la décoration à soufflets de la façade et certains fenestrages. Or, on remarque aussi dans tout l'édifice une analogie avec les monuments d'Angleterre, d'où ces formes sont venues, et le contact n'a rien de surprenant, puisque la femme du fondateur était Philippe de Lancastre, et que, sur son tombeau, don João s'est fait représenter avec l'Ordre de la Jarretière. Ce tombeau, du reste, où les époux se prennent par la main, est une composition anglaise : le seul exemple analogue en France, le *Bon Mariage* de Limoges, peut bien être aussi d'inspiration britannique; la salle capitulaire carrée, couverte d'une voûte rayonnante circulaire sur trompes, rappelle aussi les rotondes anglaises. L'importation des formes flamboyantes fut donc directe en Portugal; elle précéda la formation du style flamboyant propre au pays et qui porte le nom de *style Manuélin*, parce qu'il s'est développé sous le règne d'Emmanuel (1495 à 1521). Ce style dura jusqu'à la fin du xvie siècle.

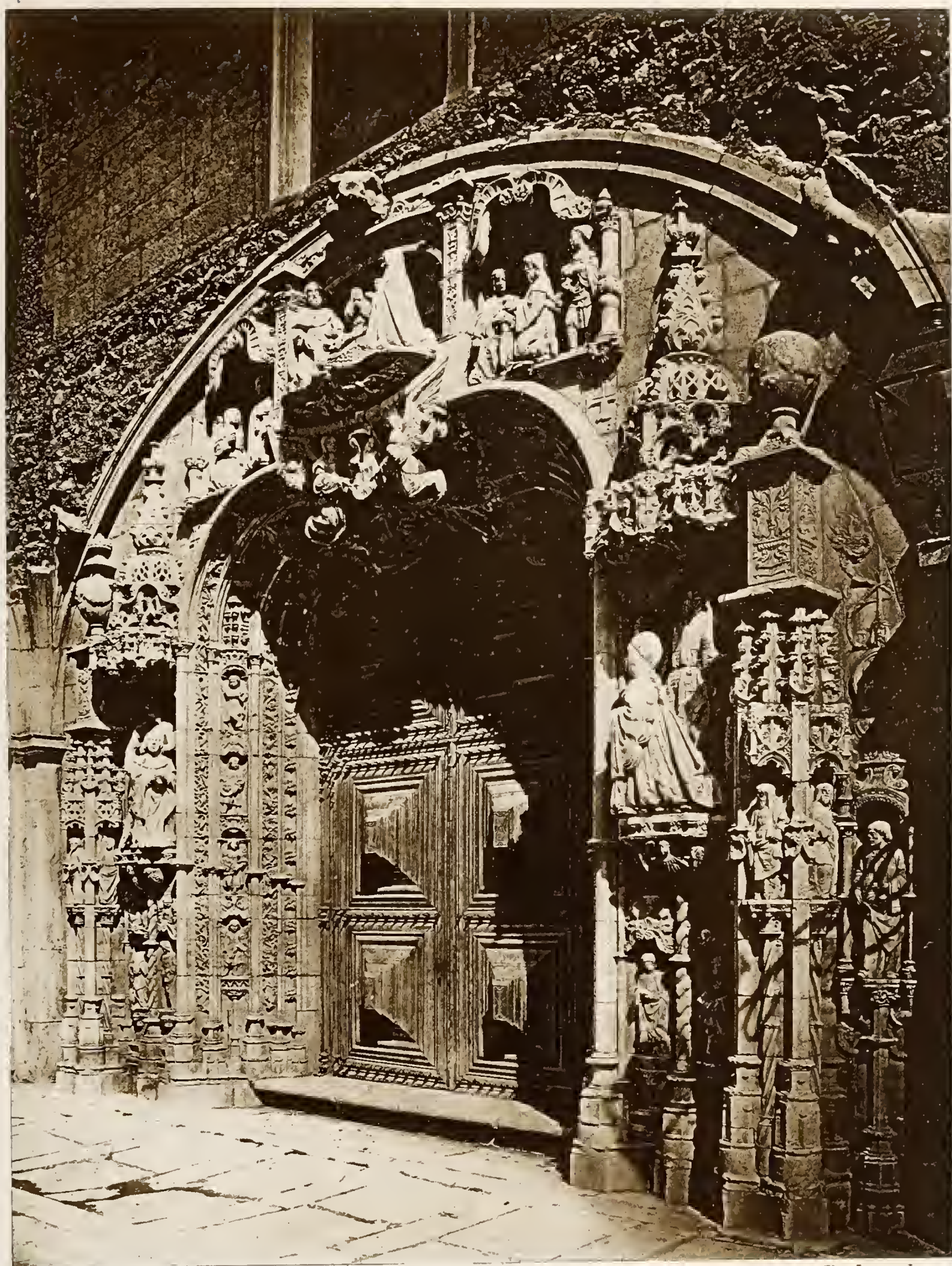
Ce style manuélin ajoute bien des éléments plus ou moins hétéro-

gènes à la tradition gothique du XIVᵉ siècle et aux formes importées d'Angleterre. Il y eut d'abord, dans le premier quart du XVIᵉ siècle, l'influence d'un maître français, Nicolas, suivi bientôt, en 1517, de plusieurs autres. Ils importèrent à la fois notre style flamboyant et notre première Renaissance, à Sainte-Croix de Coïmbre et à Belem. L'influence espagnole s'y mêla; elle est manifeste dans la *chapelle imparfaite* de Batalha que fit bâtir le roi Emmanuel; l'influence mauresque s'y reconnaît aussi, notamment dans les arcs outrepassés du cloître d'Evora; enfin, lorsqu'après Batalha, le monument de l'indépendance, on a élevé à Belem, au lieu du débarquement de Vasco de Gama, le monument des conquêtes d'outre-mer, l'imagination des artistes s'exalta aux récits des navigateurs; à l'architecture flamboyante ils mêlent, comme en des trophées, les instruments de navigation, câbles, astrolabes, sphères armillaires, les végétations exotiques et jusqu'à des réminiscences des monuments hindous et de ceux des Atzèques. Comparez les grosses torsades du couvent de Thomar et la décoration quadrillée qui surmonte la fenêtre de sa salle capitulaire aux monuments antiques du Mexique, un simple rapprochement de photographies rendra l'imitation évidente.

Riche des tributs d'outre-mer, exalté par ses découvertes et ses conquêtes, empruntant à toutes ces sources étrangères et disparates, l'art manuélin finit, entre la mort d'Emmanuel et la fin du XVIᵉ siècle, dans la plus exubérante extravagance qu'une architecture d'Occident ait connue. Telle est l'évolution du style. Jetons un coup d'œil sur les principaux monuments en rappelant leurs auteurs.

L'église Saint-François d'Evora et celle de Batalha montrent la transition du style du XIVᵉ siècle au flamboyant : la première a une nef couverte d'un berceau à pénétrations sur armature d'ogives qui rappelle le style flamboyant et continue la tradition inaugurée à Alcobaza. Le chœur a des voûtes à liernes et tiercerons.

En 1495, fut commencée l'église du Christ de Setubal, et c'est en 1500, que fut fondé le monastère hiéronymite de Belem sous la direction de Boytaca, qui le laissa peu avancé, en 1514, pour s'acquitter d'une mission au Maroc. En 1517, le maître de l'œuvre, Jean de Castilho, acheva l'église, en collaboration avec le maître français Nicolas, assisté lui-même de quelques compatriotes. D'autres maîtres portugais achevaient alors les divers bâtiments claustraux. En 1517, les voûtes de l'église s'élevaient. Cette église, comme celle du Christ à Setubal, suit la tradition; celles d'Alcobaza et de Batalha ont une nef sans transept flanquée de collatéraux très élevés; celles-ci ont toutes deux trois nefs, séparées par de très grêles piliers, qui supportent une voûte large et plate à multiples nervures. Les trois absides sont sans déambulatoire. L'église de Setubal est plus gothique; à Belem se mêle déjà un peu de Renaissance. Les



Phot. Laurent Lacoste

PORTE PRINCIPALE DE L'ÉGLISE DES HIÉRONYMES, A BELEM

Librairie Armand Colin. Paris.

fenêtres de Belem et le portail latéral, qui est la partie la plus admirée, sont en plein cintre, encadrés, au dedans et au dehors, de riches sculptures qui garnissent l'arc et les piédroits; des accolades à fleurons surmontent les archivoltes; des clochetons accostent les baies. Le portail



Fig. 53. — Façade de l'église de Batalha.

latéral forme, avec les contreforts qui l'accostent et la fenêtre plus étroite qui le surmonte, une composition d'une extrême multiplicité de détails, mais dont l'ensemble a cependant de la clarté. Le tympan et les niches des faisceaux de clochetons sont ornés de nombreuses figures.

Le portail occidental, en anse de panier, devait s'abriter sous un

porche qui n'a pas été exécuté. Entre la voûte et la clef du portail, ornée d'un blason soutenu par des anges, se creusent trois niches avec groupes de statuaire comme dans des retables: à droite et à gauche des montants, de larges niches abritent les effigies du roi et de la reine à genoux, présentés par leurs saints patrons; c'est un motif inspiré du portail de la Chartreuse de Dijon.

La salle capitulaire est du style de l'église; le vaste cloître a deux voûtes aux larges baies en anse de panier, garnies au rez-de-chaussée de tympans découpés sur colonnettes toutes guillochées.

C'est en 1517, au moment de la plus grande activité des travaux de Belem, que Jacques de Castilho, maître des œuvres du roi et frère, dit-on, de Jean, commença la reconstruction du monastère de Sainte-Croix de Coïmbre. En 1521, l'église, très analogue à celle de Belem, et le cloître dit « du Silence », œuvre relativement simple du même style, étaient terminés. Le portail latéral surtout ressemble à celui de Belem, et l'on sait qu'il est l'œuvre de Nicolas le Français assisté de Jean de Rouen, Jacques Longuin et Philippe Odoart, maîtres mandés tout exprès de France par le roi Emmanuel. M. Émile Eudes a pu en conclure avec vraisemblance que les mêmes artistes ont travaillé à Belem, et il attribua à Jean de Rouen la chaire de Sainte-Croix, œuvre de la première Renaissance, fort analogue au tombeau des cardinaux d'Amboise auquel Jean avait collaboré. Les initiales I.-R. prouveraient cette attribution. Malheureusement, c'est I.-M. que l'on lit sur la chaire.

Quoi qu'il en soit, les maîtres français furent alors en grande faveur en Portugal : Nicolas Chatranez, qui, en 1532, exécutait l'autel de la chapelle de la Peña près Cintra, était français, et c'est par Jérôme de Rouen que Marie, fille du roi Emmanel, fit bâtir l'église de la Luz près Lisbonne. Les archives mentionnent encore, sans préciser ses œuvres, un maître Simon de Rouen.

Il faut signaler encore la cathédrale de Vizeu, édifice simple dont la voûte n'a pas le tracé déprimé et porte des liernes en forme de gros câbles noués.

L'exemple le plus typique des abus du style manuélin, dans la seconde moitié du XIVe siècle est le couvent du Christ à Thomar. A l'église ronde du XIIe siècle fut alors ajoutée une nef de trois travées, et la salle capitulaire fut rebâtie. Au maître de l'œuvre, Ayres do Quintal, appartient la gloire d'avoir poussé plus loin que nul autre l'exubérance et la surcharge du style flamboyant. Les contreforts de l'église, en forme de tourelles très ornées; ses fenêtres encadrées d'une moulure sculptée et de tores retombant sur des bases compliquées; sa balustrade couronnée d'une crête et ornée de sphères et de croix; tout cela donne aux façades latérales une grande richesse, mais la façade occidentale est plus exubé-



FIG. 54. — CLOÎTRE DE BELEM.

rante : ses deux tourelles coiffées de tiares étranges s'inspirent de monuments indo-chinois; son portail, surmonté d'un petit *oculus* à lourd et large encadrement sculpté, est une étonnante accumulation d'ornements pesants et recherchés; mais la fenêtre de la salle capitulaire, ornée des mêmes motifs, le dépasse encore en bizarre exubérance. Des câbles, des chaînes, des lourdes guirlandes d'étrange feuillage, des troncs de palmiers ornés de bracelets compliqués, forment à cette baie un cadre tumultueux que couronne le blason royal surmonté de la croix et accosté de deux sphères armillaires. Entre ces sphères, s'étend au-dessus de la fenêtre, comme au-dessus du portail, un panneau de rectangles juxtaposés imité, comme les grosses torsades, de l'antique architecture mexicaine.



Phot Laurent.

Fig. 55. — Fenêtre de la salle capitulaire du couvent du Christ, à Thomar.

Le portail de Setubal, une porte du cloître d'Evora, quelques encadrements de baies à Vizeu, la porte de la sacristie d'Alcobaza accusent avec moins de surcharges et de variété la même exagération. D'autres monuments ne diffèrent pas de ceux de l'Espagne; telle est la cathédrale de Villa do Conde.

Comme spécimens d'architecture civile et militaire, il convient de citer le palais royal de Cintra avec ses cuisines à double cône de pierre, semblables à celles du palais d'Avignon, le château d'Alvito; le donjon carré de Belem, planté au bord de la mer, couronné d'un étage en retraite, de mâchicoulis et d'échauguettes à coupoles de pierres côtelées.

RHODES

Conquise par les Hospitaliers en 1310, l'île de Rhodes fut ravagée en 1479 par Mahomet II et en 1481 par un tremblement de terre. Depuis lors, jusqu'à sa prise par Soliman, en 1521, elle vit s'élever beaucoup d'édifices, surtout civils. Leur style, à part un très petit nombre de dessins courants byzantins, est gothique, tout voisin de cet art aragonais qui, des Baléares, a gagné la Sardaigne, la Sicile et Chypre; il est plus lourd, toutefois, et participe aussi de l'art français.

On ne rencontre pas la porte aragonaise à très larges claveaux sans moulure, mais les portes cintrées s'encadrent souvent dans une moulure carrée; les blasons de grande échelle, encadrés de panneaux carrés, en T ou en croix, le dessin des frises, les nombreuses échauguettes courtes et sans toiture rappellent l'Espagne, mais les fenêtres à croisée des palais, avec leur encadrement mouluré, rappellent celles de toute la France, hôtel de Cluny, château de Blois, maisons de Toulouse. On ne trouve pas les fines colonnettes aragonaises.

Quelques portails ou des portes d'enceinte ont un encadrement de lourdes moulures décrivant une accolade ou un arc en mitre; les arcades des portiques sont le plus souvent en anse de panier. Les courtes gargouilles à têtes de crocodiles ont un type particulier. Dans les chambranles et impostes, courent souvent des cordons sinueux entre-croisés ou des rinceaux qui rappellent l'art roman à côté des feuillages flamboyants.

Au moment de la conquête turque, la Renaissance italienne commençait à s'introduire.

La cathédrale Saint-Jean présentait des traces de style flamboyant, et la petite église Sainte-Catherine (mosquée Kantouri) a des fenestrages de ce style, bien qu'elle date du XIVe siècle. Il est à remarquer qu'elle était la paroisse de la Langue d'Angleterre.

Pour le XVe siècle, citons Saint-François (bain public), les Augustins (Mosquée de Fer), les ruines de Saint-Marc, avec deux absides du XVe siècle flanquant une abside du XIVe, quelques peintures, des blasons, et des supports sans chapiteaux, prolongeant jusqu'au sol les arcs des voûtes.

Hors de la ville, il faut signaler un portail ajouté à l'église byzantine de Saint-Étienne, et surtout les ruines de Notre-Dame de Philerme, célèbre par son pèlerinage. Dans l'enceinte fortifiée du bourg disparu, près des restes du château, se voient trois salles voûtées du monastère, une sacristie servant d'étable, les ruines de l'église et la crypte d'une chapelle funéraire où sont peints le triomphe de la Mort, la Résurrection et le Jugement.

L'architecture civile, plus élégante, forme encore un ensemble remarquablement complet. La ville garde son enceinte, partie de l'enceinte intérieure de la cité des Chevaliers, et ses deux ports ruinés. La rue des Chevaliers monte de la marine au palais des Grands Maîtres ; ses trottoirs étroits sont faits de marbres antiques. Là sont les prieurés d'Angleterre, d'Italie (1479), de France, d'Espagne, de Portugal et d'Allemagne, avec leurs blasons de marbre aux façades. Le Prieuré de France fut rebâti en 1492 et 1495 par Jean d'Aubusson et Emery d'Amboise ; ces noms et ces dates s'y lisent avec les devises *Voluntas Dei est* et *Montjoie Sainct-Denis* ; les blasons de France et d'Aubusson. Au rez-de-chaussée s'ouvraient des arcades en anse de panier et une porte en tiers-point à archivolte carrée ; les croisées de l'étage supérieur ont une archivolte retombant sur consoles et coupée au sommet par un blason ; le parapet de la terrasse a des échauguettes, des gargouilles et des créneaux italiens. Les autres prieurés, plus simples, sont du même style.



Phot. Vte de Rugy.

Fig. 56. — La rue des Chevaliers et le Prieuré de France, à Rhodes.

Le palais, réédifié par Pierre d'Aubusson et Villiers de l'Isle-Adam, est ruiné depuis 1522. Sa porte sculptée est flanquée de tourelles ; on reconnaît ses vastes souterrains ; une grande salle, dont deux colonnes ioniques antiques soutenaient le plafond, avait une cheminée armoriée. Au palais se reliait la Loge Saint-Jean, à trois travées largement ouvertes ; des faisceaux de colonnes trapues à chapiteaux bas et ronds portaient ses voûtes d'ogives ; des torsades et des feuillages les décoraient ; la salle du Conseil communiquait avec la cathédrale.

Une porte d'eau donnait accès au bassin de l'Arsenal, elle dut être murée en 1478, date de l'inscription qui y est encastrée. Trois portes donnent sur la mer ; la porte Saint-Paul, surmontée d'une figure en marbre de ce saint et des blasons de l'Ordre et du pape Jules II, avec une inscrip-

tion au nom de Pierre d'Aubusson; la porte de la Marine, et la porte Sainte-Catherine ou du bazar, encadrée de deux tours rondes à mâchicoulis crénelés. Au-dessus, se voient une inscription de 1477, au nom de Pierre d'Aubusson, et les statues de sainte Catherine, saint Jean et saint Pierre, en marbre blanc comme les dais qui les abritent.

Du côté de la terre, s'ouvrent deux portes : celle de Saint-Jean est surmontée d'un singulier tympan en mitre, encadré de moulures qui descendent sur les piédroits. On y voit des blasons de grosse échelle accompagnées de lourds rinceaux dans le style espagnol, et une médiocre figure de saint Jean-Baptiste.



Phot Rubellin.

Fig. 57. — La porte Saint-Jean, à Rhodes.

La porte d'Amboise (1512) est surmontée d'un bas-relief en accolade où les armes d'Amboise sont supportées par un ange. Les bastions de l'enceinte étaient dits de France, d'Allemagne, d'Auvergne, d'Espagne, d'Angleterre, de Provence et d'Italie.

Le principal édifice conservé dans la ville est l'hospice des pèlerins fondé vers 1335 sous Hélion de Villeneuve, achevé en 1436 sous Antoine de la Rivière, et qui est entièrement du xve siècle. Au centre est un préau; la façade de huit travées est occupée par des magasins voûtés, dont les portes s'ouvrent sous des arcs en anse de panier. Au centre, un grand portail à lourde archivolte en tiers-point date de Villiers de l'Isle-Adam. Ses vantaux de sycomore à panneaux gothiques sont à Versailles.

On trouve dans la ville, surtout dans le quartier juif actuel, beaucoup de maisons anciennes. La châtellenie ou maison de justice a une très belle croisée de marbre fleurdelysée et un blason élégamment encadré; la cour avait un grand perron et deux étages de portiques, en arc surbaissé au rez-de-chaussée; en dessus, en tiers-point avec de jolies paires de colonnettes à chapiteaux feuillus et des ajours dans les écoinçons. Le palais de l'Amirauté a également une cour avec perron et bas-reliefs. Ceux-ci représentaient le Crucifix et un sablier accosté du nom *Palotharo*.

Sur tout le pourtour des côtes se dressent, comme en Chypre, en

Corse et dans l'Italie du Sud, des tours isolées pour la surveillance et la défense du littoral.

CHYPRE

Chypre avait connu tous les progrès de l'art gothique; au XVe siècle, l'art flamboyant y pénétra aussi, et il semble que le plus ancien morceau de ce style soit le couronnement du portail de Saint-Nicolas de Nicosie, qui était l'église des chevaliers anglais de Saint-Thomas de Canterbury. A part la rosace du fronton et la baie qui le surmonte, ce portail a le style du XIVe siècle.

En même temps que ces formes, pénétraient l'art gothique vénitien, reconnaissable à la façade de la même église, l'art aragonais et le style de Rhodes; de plus, au moment où fusionnait l'élément indigène et les descendants des conquérants, les arts gothique et byzantin s'alliaient aussi; enfin, par paresse et par misère; on reprenait des formes simples et lourdes abandonnées depuis le XIIe siècle. Elles persistent encore. C'est sur cet amalgame que vint brocher à la fin du XVe siècle la Renaissance italienne, et tous ces styles se sont superposés sans s'abolir.

A l'inverse de ceux d'Europe, les édifices deviennent plus sombres. La voûte en berceau brisé est fréquente, comme aux églises de Kalapanaïoti, Pyrga (1421), Melandryna, Saint-Jean de Bibi : des églises gothiques, comme Saint-Nicolas de Nicosie et Arkhanghelos ont la tour-lanterne à coupole sur pendentifs. On trouve la voûte d'arêtes sur une église arménienne de Famagouste, mais la voûte d'ogives reste en honneur (Saint-Nicolas de Nicosie, porche d'Acheropiitou, Schilloura, Arkhanghelos, Avgashida, Cap Saint-André). Des arcs-boutants très lourds sont ajoutés à beaucoup d'églises pour prévenir ou réparer les effets des tremblements de terre. Les supports sont des colonnes généralement trapues dont les chapiteaux carrés (Trimitri, Saint-Sozomène), ronds (Avgashida, Antifonitissa) ou octogones (Saint-Nicolas de Nicosie, Kolossi) n'ont souvent d'autre ornement que des moulures, sauf dans les portails. Au Cap Saint-André, le chapiteau est supprimé.

Les portails sont très variés; celui d'Avgashida n'a qu'un linteau orné d'une accolade; à Pyrga, à Melandryna, c'est un simple arc brisé; à Vatili, les voussures moulurées et les colonnettes rappellent le XIIIe siècle, mais le feuillage des chapiteaux est bien du XVe. Un des portails nord de Saint-Nicolas de Nicosie a, de plus, des voussures à feuillages et aurait l'air français sans son insigne lourdeur. A l'ouest de la même église, des consoles ont des feuilles qui rappellent le palais ducal

de Venise; le style vénitien apparaît partout ailleurs dans les iconostases de bois doré des églises byzantines, dont une partie peut être importée

Les voussures sculptées à Saint-George-des-Latins de Nicosie et à Acheropiitou rappellent aussi l'Italie du Nord, spécialement la Chartreuse de Pavie. Les denticules qui se mêlent aux voussures des portails à Vatili, Kalokhorio, et dans quelques portes de Nicosie sont aussi d'inspiration italienne.

Le style aragonais s'affirme dans de sveltes colonnes de marbre conservées à la cathédrale de Famagouste, dans les encadrements carrés de certaines baies cintrées à Saint-Nicolas de Nicosie et dans diverses maisons de la même ville, où les portes ont aussi de larges claveaux lisses; enfin, dans les grandes baies en tiers-point et à archivoltes feuillues de deux maisons près de la Métropole et de l'ancien sérail, où s'étaient conservés les meneaux à colonnettes et le tympan flamboyant.

Beaucoup de détails gothiques ornent des édifices de structure byzantine (Tripiotis et Stavro tou Missiricou à Nicosie; Trapeza). Beaucoup de petits congés sculptés de feuillages, fruits, animaux, sont ingénieux et gracieux, mais on a fait un fastidieux abus d'un motif en petite pyramide avec boule à la pointe.

L'architecture militaire est représentée par quelques tours carrées isolées (Pyla, Chiti), par une tour d'enceinte ronde à mâchicoulis de Cérines et par le donjon des Hospitaliers de Kolossi. Le style est celui de Rhodes, surtout au donjon de Kolossi, à peu près intact avec ses voûtes en berceau, ses cheminées sculptées et ses peintures.

LEVANT

Les enseignements de l'art gothique se sont plus ou moins perpétués dans le Levant : en Grèce, à Mistra, le clocher de la Pantanassa reproduit au XVe siècle, en l'alourdissant, le type champenois du XIIIe; le palais a des restes de fenêtres vénitiennes à accolade; à Constantinople, le quartier génois conserve des vestiges de son enceinte, et des forteresses génoises élevées pour la protection du commerce se rencontrent çà et là dans l'archipel; le style vénitien a laissé quelques vestiges en Crète.

COLONIES D'AFRIQUE, ASIE ET AMÉRIQUE

Avant de disparaître, l'art gothique fit le tour du monde : ses débuts avaient coïncidé avec la colonisation européenne de l'Asie Mineure, où de nombreux vestiges attestent la puissance et le goût des conquérants. A son déclin, l'œuvre des Croisades est ruinée, et les navigateurs normands, génois, espagnols, portugais sont décidés à chercher jusqu'aux antipodes des débouchés pour le commerce et la population de l'Europe. Ces conquérants détruisent encore plus et bâtissent moins que les colons de l'Orient latin, mais construisent comme eux dans le style de la mère patrie.

On colonisa d'abord les îles et côtes de l'Afrique occidentale : dès 1312, Lancelot Maloisel, Génois, bâtit un château dans l'île Lancerotte et s'y maintint plus de vingt ans; de 1380 à 1385, les Dieppois et les Rouennais fondaient sur la côte de Guinée des loges et une église qu'on montrait au XVIIe siècle. On y aurait même trouvé une inscription française du XIVe siècle. En 1402, Gadifer de la Salle et Jean de Béthencourt fondent à Lancerotte le château de Rubicon, et en 1404 deux forts à Fortaventure, puis des églises : la cathédrale Sainte-Marie de Rubicon n'est, à vrai dire, qu'une bâtisse de 8 mètres sur 5, sans ornement. L'Espagne acquit les droits des Béthencourt et acheva la conquête.

Madère, explorée en 1419, incendiée de 1421 à 1428, fut alors colonisée par les Portugais. La cathédrale de Funchal rappelle l'art du XIVe siècle du midi de la France et des Pouilles, et spécialement les cathédrales de Lucera et de Rhodes. Elle a trois absides, un transept, des faisceaux de quatres fines colonnes appliquées à une pilette carrée, des arcades en tiers-point et des charpentes apparentes. La sculpture des chapiteaux, les profils des bases montrent que le sanctuaire et le transept datent des débuts de la colonisation et les quatre travées de nef d'une époque plus tardive du XVe siècle. Des chapelles gothiques à chapiteaux sans sculpture s'ouvrent sur les bas côtés. Les petites fenêtres de la nef sont au-dessus des piliers. Celles du sanctuaire ont au dehors des tracés bizarres, en arc brisé surbaissé et en forme de porte, à linteau sur corbeaux. Au nord-est, un puissant clocher carré se dresse très austère avec ses angles sans contreforts et ses baies jumelles en tiers-point sans nul ornement, mais de proportions élégantes. Des crêtes ajourées gothiques couronnent les murs des absidioles; les balustrades et clochetons de l'abside datent de la Renaissance; en effet, ce monument eut à souffrir et d'autres furent ruinés quand, en 1566, les Français ravagèrent Madère sous la conduite de Perrot de Monluc.

Les Açores, connues des Européens au XIV[e] siècle, furent colonisées par les Portugais vers 1430. La cathédrale de Ponta Delgada est un édifice gothique, sensiblement plus lourd et plus défiguré que celle de Funchal. Le chevet carré porte une voûte à multiples nervures.

Au cap Sainte-Marie, subsiste un témoin de la prise de possession du Congo en 1482 et 1486 par le portugais Diego Cao. C'est une montjoie composée d'un fût cylindrique portant sur un tableau carré les armes de Portugal en bas-relief. Ce petit monument dut être apporté tout fait.



Phot. Valentine.

Fig. 58. — Cathédrale de Funchal.

Depuis qu'en 1497, Vasco de Gama doubla le Cap, les Portugais multiplièrent leurs établissements sur les côtes et îles d'Afrique. Mozambique, occupée en 1505, garde un palais de ce temps et un château de 1548. Albuquerque inaugure, en 1510, par la prise de Goa, la colonisation de l'Inde. La vieille ville garde des édifices à peu près gothiques, à Notre-Dame-de-la-Lumière et au Collège Sainte-Foi; saint François-Xavier, qui y a son tombeau, évangélisa le Japon, où les chrétiens bâtirent des églises au XVI[e] siècle.

Mais si les conquérants tenaient à christianiser les peuples qu'ils ne purent exterminer, ils eurent plus d'intérêt encore à mettre leurs comptoirs sous la protection de forteresses. Des débris de châteaux et remparts jalonnent la vieille route des Indes, et des vues cavalières de tous

ces ouvrages ont été dessinées, dès 1655, par Pedro Barreto de Rezende, secrétaire du vice-roi des Indes; on les conserve à la Bibliothèque Nationale de Paris. Ces forteresses ont le style européen de la fin du Moyen Age. Beaucoup sont de ces tours isolées dont il reste tant sur les côtes méditerranéennes, carrées ou rondes (comme le fort Saint-Thomas de Mozambique); certaines avec étage supérieur en retraite ménageant un chemin de ronde crénelé à mi-hauteur : tours rondes de Mozambique, Doba, Mascate, Curaçao, Sirgao, Manora, Achem, Jacatra (tour hollandaise), ou carrées à Sibo, Manora, Goa, Conamor.

Les Espagnols et les Portugais s'emparaient en même temps de l'Amérique centrale et méridionale, et tout d'abord des Antilles; les expéditions de Colomb eurent lieu de 1492 à 1504; en 1500, le Portugais Alvar Cabral explorait le Brésil et la Guyane. Dès 1495, Saint-Domingue était fondé, et peu après le maître d'œuvres Alonso Rodriguez y arrivait pour bâtir l'église de Sanlucar. L'isthme de Panama, traversée en 1515, conserve une tour de guet carrée bâtie alors par les Espagnols. Le Mexique fut conquis de 1519 à 1522; le Pérou, de 1511 à 1555; le Chili, en 1555. Dans ces contrées subsistent des vestiges de la Renaissance et même de la fin de l'art gothique; il en resterait plus sans les ravages des pirates : le normand Jacques de Sor, à Cuba, en 1555; à Saint-Domingue, Drake en 1586, et en 1652 les Boucaniers. On y montre encore une ruine du château de Christophe Colomb, bâtiment massif et à peu près gothique, à façade flanquée de deux pavillons carrés que relie un portique. Quant à l'architecture religieuse, elle est lourde et gauche. Quelques massives églises ont une nef sans voûtes bordée de chapelles et une abside à voûtes d'ogives; telle est, au Mexique, l'église Saint-François de Zuintzuntzan, dont l'arc triomphal à cordelière sculptée retombe sur des chapitaux à corbeille lisse. A Mexico s'élève un gros clocher de style gothique bâtard, avec flèche de pierre à crochets. Le style de la Renaissance à ses débuts garda quelque chose de l'élégance gothique, comme dans le cloître mexicain de Queretaro et les portiques de Mitla, mais il tomba bientôt dans toutes les lourdeurs et outrances de l'art jésuitique.

BIBLIOGRAPHIE

Voir les Bibliographies des tomes I et II. — En outre :

France. — C. Enlart, *Origine anglaise du style flamboyant* (*Bulletin monumental*, 1886, et *Archeological Journal*, 1886). — J. M. Abgrall. *Architecture bretonne.* Quimper, 1904, in-8°; *Au pays des clochers à jour.* Paris, 1902, in-8°. — A de Champeaux et Gauchery, *Les travaux d'art de Jean de Berri.* Paris, 1894, in-4°. — Mgr Dehaisnes, *Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut.* Lille, 1886, 3 vol. in-4°. — L. Demaison, *Documents inédits sur Notre-Dame-de-l'Épine* (Académie de Reims, 1895). — Delignières, *Saint-Vulfran d'Abbeville* (conférence). Abbeville, s. d., in-12. — L. Deschamps de Pas, *L'église Notre-Dame de Saint-Omer.* Saint-Omer, 1892-1893, in-8°. — L. Desrosiers, *La cathédrale de Moulins, ancienne collégiale.* Moulins, 1871, in-8°. — Dom H. Dijon, *Saint-Antoine en Dauphiné*, 1901, in-4°. —

Dufay, *L'église de Brou et ses architectes*. Lyon, 1879, in-16. — Dupasquier et Didron, *Monographie de Notre-Dame de Brou*. Paris, 1842, in-4° et atlas in-fol. — Abbé Fossey, *Monographie de la cathédrale d'Évreux*. Évreux, 1898, in-4°. — H. de la Bunodière, *Notice sur l'église Saint-Ouen de Rouen*. Paris, 1895, in-8°. — A. de la Fons Melicocq, *Les artistes du nord de la France et du midi de la Belgique aux XIVe, XVe et XVIe siècles*. Béthune, 1848, in-8°. — Ph. Lauzun, *Le château de Bonaguil*, 2e éd., Paris, 1884, in-8°. — R. F. Le Men, *Monographie de la cathédrale de Quimper*. Quimper, 1878, in-8°. — L. Narbonne, *La cathédrale Saint-Étienne de Narbonne*. Narbonne, 1901, in-8°. — L. Pigeotte, *Étude sur les travaux d'achèvement de la cathédrale de Troyes*, 1450 à 1630. Paris, 1870, in-8°. — Abbé Sauvage, *Description de l'église de Notre-Dame de Caudebec*, 5e édition, 1876, in-12. — Suisse, *Le château de Dijon*. Dijon, 1876, in-4°. — E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire d'architecture*. Monographie du château de Pierrefonds.

Angleterre. — Fr. Bond, *Gothic architecture in England*. Londres, 1905, in-4°. — Edw. S. Prior, *A history of gothic art in England*. Londres, 1900, in-4°. — J. H. Parker, *Architectural manual. An introduction to the study of gothic architecture*. Oxford, in-8°. — *Gothic architecture*. Oxford, in-8°. — *The domestic architecture of the middle ages*, vol. III. Oxford, in-8°, — *The ecclesiastical and architectural topography of England*. Oxford, 1848 et suiv., in-8°. — Romilly Allen, *Monumental History of the british church*. — C. Uhde, *Baudenkmäler in Gross-Britannien*. Berlin, 1894, in-fol. — Sir G. G. Scott, *Lectures on Mediaeval Architecture*. Londres, 1879, 2 vol. — G. G. Scott jun., *History of english church Architecture*. Londres, 1881. — E. Sharpe, *Seven periods of English church Architecture*. 5e éd. Londres, 1888. — Dugdale, *Monasticon Anglicanum*. Londres, 1849, 8 vol. in-fol. — Bell, *Series of english cathedrales*, Londres, 1896, 1904, in-12. — M. H. Bloxam, *Gothic Ecclesiastical Architecture*, 11e édition. Londres, 1882, in-8°. — T. Rickman, *Styles of architecture in England*, 7e édition. Londres, 1881. — A. Pugin, *Specimens of gothic architecture selected from various ancient edifices in England*. Londres, 1821, in-4°. — *Examples of Gothic Architecture*, Londres, 1838-1840, 3 vol. in-4°. — W. Cavelar, *Architectural notes on the churches and other medieval buildings of Suffolk*. Londres, 1865, in-8°. — *Yorkshire Churches*. Leeds, 1844, in-4°. — S. Corner, *Rural churches*. Londres, in-4°. — L. Vitet, *De l'architecture du Moyen Age en Angleterre*, 1858, in-8°. — Hall. *The baronial halls of England*. 1858, in-4°. — Dollmann and Jobbins, *An Analysis of ancient domestic architecture*, 1861. — F. Hudson Turner et Parker, *Some account of domestic architecture in England*. Oxford et Londres, 1853-1877, 4 vol. in-8°. — G. T. Clarck, *Mediaeval military architecture in England*. Londres, 1884. — *The Archaeological Journal of the Royal Archaeological Institute*. Londres, in-8°. — J.-R. Boyle, *Holy Trinity Church, Hull*. Hull, 1890. — G. Buckler, *Twenty two churches of Essex*. Londres, 1856. — W. R. Lethaby, *Mediaeval Art*. Londres, 1904. — J. T. Micklethwaite, *Westminster Abbey* (*Archaeological Journal*, vol. LI). — Rev. R. Willis, *On the construction of the vaults of the Middle Ages* (*Transactions of the Royal Institute of British Architects*, 1842). — Rev. R. Willis and J. W. Clarke, *Architectural History of the University of Cambridge*. Cambridge, 1886. — Rev. H. V. Le Bas. *Mount Grace Priory* (*Yorkshire Archaeological Journal*, vol. XVIII).

Belgique et Pays-Bas. — A. G. B. Schayes, *Histoire de l'architecture en Belgique*. Bruxelles, 1852, 4 vol. in-12. — R. Graul, Étude sur les hôtels de ville de Belgique (dans *Die Baukunst*). — Baron de la Grange et L. Cloquet, *Études sur l'art à Tournai et sur les anciens artistes de cette ville*. Tournai, s. d., in-8°. — L. Cloquet, *Notes sur l'architecture tournaisienne romane et gothique*. Tournai, 1896, in-8°. — Vandenpereboom, *Ypriana*. Bruges, 1878-1880, 3 vol. gr. in-8°. — Van Ysendyck, *Documents classés de l'art dans les Pays-Bas, du Xe au XVIIIe siècle*. Anvers, 1880 et suiv., in-fol. — F. Narjoux, *Notes de voyage d'un architecte dans le nord-ouest de l'Europe, croquis et descriptions*. Paris, 1875, gr. in-8°. — J. C. A. Hezenmans, *La cathédrale Saint-Jean à Bois-le-Duc* (*Bulletin Monumental*, 1873).

Allemagne. — J. Tavernor Perry, *The influence of the Hanseatic League on the architecture of Northern Europa* (*Journal of the Royal Institute of British Architects*, 31 mai 1894). — Kraus, Durin und Wagner, *Die Kunstdenkmäler des Grossherzogthums Baden*. Fribourg-en-Brisgau, 1892-1899, gr. in-8°. — V. J. Sighart, *Geschichte der bildenden Künste in Königreich Baiern*. Münich, 1862. — C. Schiller, *Die Mittelalterliche Architectur Braunschweigs*. Brunswick, 1852. — Dr K. T. Zingeler et archit. W. F. Laur, *Die Bau und Kunst-Denkmäler in den Hohenzollern'schen Landen*. Stuttgart, 1896, in-8°. — Dr P. Clemen, *Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz*. Düsseldorf, 1894, in-4°. — L. Puttrich, *Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen*. Leipzig, 1835-1852, in-8°. — H. W. Mithoff, *Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte*. Stuttgart, 1853, in-8°. — Commission historique de Saxe. *Bau und Kunst-Denkmäler der Provinz Sachsen*. Halle, 1879-1899, gr. in-8°. — Heideloff und Muller, continué par Leibnitz, *Schwäbische Denkmäler*. — Hugo Lemcke, *Die Bau und Kunst-Denkmäler des Regierungsbezirks Stettin*. Stettin, 1898 et suiv. — Dr P. Lehfeldt, *Bau und Kunst-Denkmäler Thüringens*. Iena, 1888-1897, gr. in-8°. — V. Lübke, *Die Mittelalterliche Kunst in Westfalen*. Leipzig, 1853, in-8°. — A. Ludorff, *Die Bau und Kunst-Denkmäler von Westfalen*. Munster i. W., 1899 et suiv. in-8°. — Dr E. Paulus, *Die Kunst und Alterthums Denkmale in Königreich Württemberg*. Stuttgart, 1889, in-4°, atlas in-fol. — O. von Falke und H. Fremberger, *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters*. Francfort, 1904, in-fol.

Autriche-Hongrie. Dalmatie. Bohême. Tyrol. — V. Heider von Eitelberg und Hieser, *Mittelalterliche Kunstdenkmäler des Œsterreiches Kaiserstaates.* — *Műrégészeti Kalauz különös Tekintettel Magyarorszagra. Kiadta a Magyar Tudományos Akademia Archaeologiai bizottsága.* 2e partie. *Középkori Epiteszet.* Pest, 1866, in-8°. — P. Aug. Thiener, *Vetera monumenta historica Hungariam Sacram illustrantia.* Rome, 1863, 2 vol. in-fol. — Myskovsky, *Les monuments d'art du Moyen Age et de la Renaissance en Hongrie.* Vienne, s. d., in-fol. — Dr Bela Czobor, *Die Historischen Denkmäler Ungarns in der Milleniums Landausstellung.* Budapest, 1898, in-4°. — Filippo de Diversi de Quartigiani di Lucca, *Situs aedificiorum Politiae et laudabilium consuetudinum inclytae civitatis Ragusii* (vers 1455). Zara, 1882, in-8°, édité par Bunelli d'après le manuscrit des franciscains de Raguse. — G. T. Jackson, *The Architecture of Dalmatie* (*Transactions of Royal Institute of British Architects*, 1887). — B. Grueber, *Die Kunst des Mittelalters in Böhmen.* Vienne, 1871, in-4°. — J. Hlávka, *Topographie der Historischen und Kunst-Denkmale in Königreiche Böhmen.* Prague, 1897 et suiv., in-8°. — J. Neuwirth, *Les comptes hebdomadaires et le chantier de la cathédrale de Prague.* Prague, 1890, gr. in-8°. — Dr A. Podlaha, *Führer durch den Dom zu Prag.* Prague, 1906, in-12. — A. Sedlacek, *Karlstein.* Prague, 1892, in-12. — W. A. Baillie-Grohman, *The Gothic in Tyrol* (*The Magazine of Art*, mai 1899). — Piper, Châteaux du Tyrol, dans *Mittheilungen der K. K. Central Commission*, 1896. — R. von Friesauff, *Hohensalzburg.* Salzbourg, 5e éd. in-8°.

Scandinavie; Pays du Nord. — Mandelgren, *Monuments scandinaves du Moyen Age avec les peintures et autres ornements qui les décorent.* Paris, 1862, in plano. — A. Demarsy, *De l'architecture religieuse de Scandinavie* (*Rev. de l'Art chrétien*, 1872). — E. Nervander, *Lojo Kyrka.* Helsingfors, s. d., in-8°. — J. Tavernor Perry, *Mediaeval Architecture in Sweden* (*Transactions of Royal Institute of British Architects*, 1891). — H. Rose, *Some Danish Churches* (*The Builder*, 2 nov. 1895). — Maj. Heale, *Ecclesiology of Gotland*, 1889. — B. E. Bendixen, *Aus der Mittelalterlichen Sammlung des Museums in Bergen* (*Bergens Museums Aarbog*, 1889-1896). — Baron de Baye, *En Lithuanie. Souvenirs d'une mission.* Paris, 1905, in-8°. — Harry Fett, *Gamle Norske hjem.* Christiana, 1906, in-fol.

Suisse. — Dr R. Rahn, *Geschichte der Bildenden Künste in der Schweiz.* Zurich, 1876, gr. in-8°. — *Die mittelalterlichen Kunstdenkmäler des Cantons Tessin.* Zürich, 1893, in-4°. — *Excursion en Suisse* (Congrès de la Société française d'Archéologie, 1891).

Italie. — C. Boito, *Il duomo di Milano.* Milan, 1889, in-4°. — Anton Springer, *Bilder aus der Neueren Kunst Geschichte*, 1867, in-8°, p. 147. *Der gotische Schneider von Bologna.* — F. de Verneilh, *Le style ogival en Italie* (*Annales archéol.*, 1861 et 1869). — J. Renouvier, *Notes sur les monuments gothiques de quelques villes d'Italie.* Caen, 1841, in-8°. — Ad. Lance, *Excursion en Italie.* Paris, 1859, in-8°. — C. Enlart, *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie.* Paris, 1894, in-8°. — Hans von Zweidineck und Seidenhorst, *Venedig.* Leipzig, 1899, gr. in-8° (*Villes d'art*). — P. Molmenti, *Venezia.* Florence, 1897, in-8°. — *La storia di Venezia nella vita privata.* 1re partie, Bergame, 1905, in-4°.

Espagne. — Street, *Gothic Architecture in Spain.* Londres, 1866, in-8°. — D. Genaro Pérez de Villa Amil et D. Patricio de la Escosura, *España artística y monumental.* Paris, 1842-1846, 3 vol. in-fol. — D. Joaquín Lorenzo Villanueva, *Viaje literario á las iglesias de España.* Madrid, 1803-1850, 12 vol. in-8°. — Max Yunghändel et C. Gurlitt, *Die Baukunst Spaniens.* Dresde, s. d., 2 vol. in-fol. — *Boletín de la Sociedad Española de excursiones.* Madrid, 1893 et suiv., in-8°.

Orient. — Colonel Rottiers, *Description des monuments de Rhodes.* Bruxelles, 1830, in-4° et atlas. — Eug. Flandin, *Hist. des chevaliers de Rhodes.* Tours, 1864, in-4°. — V. Guérin, *L'île de Rhodes.* Paris, 1880, in-12. — C. Enlart, *L'art gothique et la Renaissance en Chypre.* Paris, 1899, in-8°. — G. Schlumberger, *Souvenirs et monuments de la Grèce française au Moyen Age* (*Ami des Monuments*, 1893).

Portugal. — Cottingham, *The history and description of royal Monastery of Batalha*, trad. du portugais du P. L. de Sousa, avec remarques de James Murphy, architecte. Londres, 1856, in-fol. — Da Silva, *Notice historique et artistique sur les principaux édifices religieux du Portugal.* Lisbonne, 1873, in-8°. — *Dissertation artistique sur l'architecture en Portugal du* XIIe *au* XVIIIe *siècle.* Lisbonne, 1869, in-8°. — Ch. Lucas, *L'architecture en Portugal.* Paris, 1870, in-8°. — Nodet, *Architecture en Portugal* (Planat, *Encyclopédie d'architecture*). — Et. Eudes, *Études d'architecture en Portugal. De l'influence française dans le style Manuélin* (*Bulletin archéologique*, 1896).

Indes Orientales et Occidentales. — *Le Tour du Monde.* — C. de la Roncière, *Hist. de la marine française*, t. II, Paris, 1900, in-8°. — Dr Hans Haas, *Geschichte des Christenthums in Japan.* — A. Heulhard, *Villegagnon, roi du Brésil.* — R. P. Cros, *Saint François-Xavier.* 3 vol. in-8°. — Pedro Barreto de Rezende, *Breve tratado ou epilogo de todos os Visorreys que tem havido no Estado da India*, etc., 1635. Bibl. nat., ms portugais, n° 1. — Colonel Gentil, *Recueil de dessins des Indes*, XVIIIe s., Bibl. Nat., Ms.

LIVRE VI

LES DÉBUTS DU RÉALISME

CHAPITRE II

LA PEINTURE EN FRANCE[1]

I

DE JEAN LE BON A LA MORT DE CHARLES V (1350-1380)

Les sources d'information. — A partir du milieu du XIVe siècle, il devient possible, sinon d'esquisser un tableau d'ensemble, du moins de tracer les premiers linéaments de l'histoire de la peinture en France. Nous parlerons d'abord de la période qui s'arrête avec la mort de Charles V en 1380, réservant pour une seconde division la période correspondant au règne de Charles VI. Notre point de départ sera fixé, en principe, aux alentours de l'année 1350, époque de l'avènement du roi Jean le Bon. Mais, pour être complet, et mieux expliquer les faits, il nous faudra, en ce qui concerne la peinture proprement dite, remonter un peu en arrière. Nous devrons même reculer de cinquante ans et plus, si nous voulons saisir dès le début de sa carrière, ainsi qu'il convient, l'artiste qui, à la date précise de 1350, se présente à nous au premier plan par sa situation de peintre en titre du roi de France.

Pour la période qui s'étend de 1350 à 1380, les documents écrits sont en nombre très restreint et les monuments se sont faits déplorablement rares. Néanmoins les archives du temps, encore qu'elles présentent d'immenses et irréparables lacunes, ont révélé bien des traits significatifs. Quelques morceaux, sauvés par bonheur, aident à comprendre ce que disent les textes. Enfin nous avons les miniatures de manuscrits, demeurées très nombreuses, qui, à défaut des œuvres de proportions plus grandes, nous donnent les plus précieux jalons, en permettant de recon-

1. Par M. le comte Paul Durrieu.

naître les tendances dominantes et de suivre les progrès réalisés peu à peu.

Mais, avant d'entrer dans le détail, il convient de dire quelques mots sur la situation faite en France, pendant le XIVe siècle, aux artistes qui consacrèrent leur talent à la peinture et à l'enluminure.

Condition des artistes. — Un premier fait qui se dégage, c'est le nombre déjà relativement élevé alors des peintres proprement dits ou des enlumineurs et miniaturistes, sur tout le territoire soumis en ce temps là à la domination directe ou à la suzeraineté des rois de France. D'autre part, le XIIIe siècle n'était pas encore achevé qu'une ville en France a commencé à primer de loin toutes les autres comme grand foyer d'art; c'est Paris, où l'on pouvait trouver, comme le constatait en 1323 l'écrivain Jean de Jaudun, « de très subtils faiseurs d'images de toutes sortes, soit en sculpture, soit en peinture ». Cette suprématie durera jusqu'aux catastrophes qui viendront éprouver la capitale dans les dernières années du règne de Charles VI, après le désastre d'Azincourt en 1415.

Dès la fin du XIIIe siècle, les peintres, et ce que nous disons des peintres s'applique aussi aux enlumineurs, sont désormais, sauf de très rares exceptions, des laïques, travaillant librement, pouvant passer à leur gré d'un client à l'autre, et trouvant dans la pratique de leur métier les ressources nécessaires pour mener une existence honorable en même temps qu'indépendante. Ils font figure de bourgeois parmi les autres habitants des cités, payant la taille proportionnellement à leurs ressources financières. Des ateliers se forment, ainsi que des associations plus ou moins passagères entre artistes. D'après le texte d'une commande de l'année 1320, Pierre de Bruxelles, « peintre demourant à Paris », s'engage à « paindre et *faire paindre* » une certaine galerie au manoir de Conflans. S'il peut « faire peindre », c'est évidemment qu'il a des associés ou des aides travaillant sous ses ordres. Le peintre de Charles V, Jean de Bondol, entretient d'une façon permanente un « famulus », son aide ou rapin. Parfois c'est dans leur propre famille que les maîtres trouvent leurs élèves. Un artiste qui maniait le pinceau de l'enlumineur et qui dut être un des premiers de son temps, Jean Lenoir, avait pour collaboratrice sa fille, nommée Bourgot. On vit même l'hérédité du talent créer de véritables dynasties de peintres. L'une de ces dynasties, celle des d'Orléans, tint une grande place dans l'art parisien pendant une durée qui excède les limites du siècle. Ses plus anciens représentants connus, Jean et Évrard d'Orléans, travaillaient déjà à Paris en 1292, sous Philippe le Bel, et François d'Orléans était encore peintre du roi à la mort de Charles VI en 1422.

Un des faits les plus significatifs, c'est le relèvement de la position

sociale pour les peintres et miniaturistes, du moins pour ceux dont le mérite sort du commun. Les grands de la terre ne se bornent plus à recourir aux gens de talent suivant l'occasion, quand ils ont quelque commande à leur confier. Ils veulent s'attacher d'une façon constante les maîtres les plus en vue, ce qui est aussi, d'ailleurs, une manière de récompenser leurs services. Ils les font donc entrer dans le personnel de leurs maisons royales ou princières. En 1304 nous voyons apparaître dans un document le titre de « peintre du roi de France ». En 1317, il y a un « peintre de la reine ». Ces titres comportent, outre leur côté honorifique, des avantages importants. Les titulaires peuvent avoir la jouissance de maisons ou d'ateliers qui leur sont consacrés, et, circonstance intéressante à noter, les locaux attribués à Paris aux peintres du roi ou de la reine sont tout près de la demeure royale, comme si les souverains voulaient toujours avoir leurs artistes à leur portée. Les peintres en titre reçoivent encore des gros gages ou des pensions. Ainsi, sous Charles V, Jean de Bondol touche, comme gages annuels, la somme, relativement très élevée pour le temps et la valeur de l'argent, de 200 livres et se voit ensuite gratifié d'une pension « à vie ».

Bientôt le seul titre de peintre du roi ou de tel prince du sang ne suffit plus aux artistes. Ceux-ci veulent, en outre, des fonctions, des charges de cour. Sous le roi Jean, le peintre Girard d'Orléans est huissier de salle du roi; sous Charles V, un autre peintre, Jean Coste, peut s'intituler sergent d'armes du roi. Ou bien encore, les artistes sont élevés au rang, alors hautement prisé et très recherché, de « valets de chambre », ce qu'il faut entendre à peu près dans le sens actuel de « chambellans ».

Il ne manquera plus que de voir les artistes s'organiser en société et chercher à créer un corps que l'on peut qualifier d'académique. Le XIVe siècle ne s'achèvera pas sans qu'une tentative très curieuse soit faite dans ce sens à Paris, sous le règne de Charles VI.

Ce qui dut évidemment contribuer à ce mouvement dans une très notable proportion, c'est le goût personnel, très vif, pour l'art et les artistes, des rois et princes de la maison de Valois. Quand le roi Jean, après la bataille de Poitiers, fut amené captif en Angleterre, il ne voulut pas que son peintre favori, Girard d'Orléans, se séparât de lui. Les fils du roi Jean, Charles V et ses frères, les ducs de Berry, d'Anjou et de Bourgogne, comblèrent à leur tour de leurs faveurs leurs peintres et enlumineurs. La tradition d'ailleurs était ancienne dans la famille royale. Déjà, au XIIIe siècle, le frère de saint Louis, Charles de France, comte d'Anjou, fondateur de la monarchie angevine à Naples, n'allait-il pas, en traversant Florence, visiter l'atelier de Cimabué?

Un trait qui doit vivement attirer l'attention, c'est la facilité avec laquelle les peintres se transportent d'un lieu à l'autre à travers toute la

France du XIV[e] siècle. Paris est pour eux comme une sorte de quartier général où les maîtres les plus en renom passent et repassent; mais de la capitale, ils rayonnent aussi de tous côtés. Rois et princes voyageaient d'ailleurs beaucoup eux-mêmes. Ils se faisaient suivre d'une partie de leur cour dans laquelle il y avait des artistes. En certains cas, on voit des peintres recevoir des missions qui les envoient jusqu'à l'étranger. Dès 1298, le roi Philippe le Bel avait à gros frais expédié à Rome, « pour certaines affaires », un peintre qualifié de « maître », Etienne d'Auxerre.

Inversement, si des peintres partis du cœur du royaume vont au loin, d'autres artistes arrivent à leur tour dans le domaine royal pour y chercher fortune. Ces émigrations sont favorisées à Paris par le libéralisme des dispositions légales alors en vigueur. « Il peut être peintre et scupteur qui veut, pourvu qu'il travaille aus us et coutumes du metier et qu'il le sache faire, et peut travailler de toutes manieres de peintures bonnes et loyales. » Savoir les règles de son art, et l'exercer avec honnêteté et loyauté, voilà donc tout ce que l'on demandait, conditions éminemment faites pour contribuer à attirer des artistes vers la capitale.

Cette attirance se fit surtout sentir du côté du nord et du nord-est de la France. Il faut d'ailleurs remarquer que, dans cette direction, certaines régions, aujourd'hui séparées politiquement les unes des autres, reconnaissaient encore toutes pour souverain le roi de France. La Flandre, bien qu'ayant sa vie personnelle, relevait de la couronne des Fleurs de lys, de par les droits de suzeraineté, au même titre, par exemple, que le duché de Bourgogne, si bien qu'un peintre né à Bruges ou à Ypres n'était pas plus un étranger à Paris qu'un peintre sorti d'Auxerre. Mais l'attraction de Paris dépassait les limites politiques du royaume de France, elle avait son action dans le Brabant et le Hainaut, qui envoyèrent à Paris, avant 1380, des maîtres hautement prisés, comme les peintres Pierre de Bruxelles et André Beauneveu, de Valenciennes. Avec Charles VI, nous verrons le mouvement s'étendre encore davantage.

Ce n'est pas seulement du nord que des peintres arrivent vers le centre du royaume. Sur les limites des XIII[e] et XIV[e] siècles, bien des raisons poussaient la France vers l'Italie, telles par exemple, pour n'en citer qu'une seule, que l'établissement sur le trône de Naples d'une branche des Capétiens. Or, on sait quel mouvement de renaissance de la peinture se produisait alors au sud des Alpes. Il est plus que probable que les allées et venues très nombreuses de France en Italie, et réciproquement, durent avoir leur effet dans d'autres domaines que celui de la politique. Quelles étaient les « affaires », pour lesquelles Philippe le Bel envoyait, en 1298, Étienne d'Auxerre à Rome? Nous l'ignorons. Mais ce qui est certain c'est que, six ou sept ans plus tard, le roi avait pris à son service trois « peintres de Rome », c'est-à-dire venus d'Italie : Filippo Rizzuti ou Bizuti

et son fils Giovanni et Niccolo de' Marsi. Ces artistes de Rome, qui reçurent le titre de « peintres du roi », apparaissent dans les comptes royaux depuis 1304 ou 1305 jusqu'en 1322. Ils travaillèrent de leur métier au palais du roi à Poitiers, et l'un d'eux au moins, Niccolo de' Marsi, fut occupé à l'abbaye de Saint-Denis, par conséquent aux portes de Paris. On vit aussi à la même époque, en 1316, deux nouveaux peintres ultramontains amenés dans la région de Paris par le comte de Savoie, Amédée V, pour décorer le château de Gentilly.

D'un autre côté, il y eut, en 1309, l'événement du transfert et de l'établissement de la papauté à Avignon. « Presque entièrement italienne et par ses habitudes et par le nombreux cortège de prélats qui l'entouraient », suivant l'expression de Renan, la papauté attira dans la vallée du Rhône, sur la grande route qui par le fleuve menait vers Lyon, la Bourgogne et Paris, plusieurs éminents artistes italiens.

Ajoutons qu'à Avignon, les préférences n'étaient pas exclusives. Sous le pontificat de Clément VI (1342-1352), des peintres français, comme Simonet de Lyon, Pierre Rosdoli, du diocèse de Vienne, Pierre Rolant, y travaillèrent concurremment avec des peintres italiens, tels que Pietro de Viterbe, Rico et Giovanni d'Arezzo, Giovanni di Luca, de Sienne, Francesco et Nicolo de Florence, etc. Avignon eut même un peu plus tard, en 1377, parmi ses peintres, un Alsacien, Jean Hertsnabel, chanoine de l'église collégiale de Haguenau, au diocèse de Strasbourg.

Même quand les peintres n'allaient pas opérer au loin, c'étaient leurs œuvres qui pouvaient voyager. Le commerce les transportait aisément depuis Avignon, ou même depuis l'Italie jusque sur les bords de la Seine. Un document de l'année 1328 nous montre, à cette date, un peintre originaire du nord, nommé Jean de Gand, qui vend à *Paris* des tableaux « de l'ouvrage *de Rome* ». Il est même possible que ces tableaux italiens, ainsi mis en vente à Paris, aient continué à être transportés encore plus loin vers le nord, car leur acquéreur fut une comtesse de Flandre.

Ces pérégrinations des peintres, cette attirance de Paris dépassant du côté du nord les limites politiques du royaume, ces contacts dans les mêmes villes d'artistes nés sous des cieux divers, cette possibilité pour des maîtres de l'Ile-de-France de pouvoir étudier jusque chez les marchands de Paris des tableaux italiens, devaient avoir et ont eu, en effet, cette conséquence de donner à l'art de la peinture en France un caractère en quelque sorte mixte, que Courajod a très justement qualifié de *caractère international*. Ce caractère s'accentuera surtout durant le règne de Charles VI.

Quels étaient les genres d'ouvrages que l'on demandait aux peintres ? Les pièces de comptes nous montrent qu'ils étaient assez variés.

En première ligne se présente la peinture murale. Celle-ci trouvait

sa large place dans les édifices religieux, mais elle était aussi employée dans les demeures des princes et des grands seigneurs. La France aurait même, dans cette voie, précédé l'Italie, sa voisine. Au témoignage d'un écrivain qui ne peut être suspect puisqu'il était Italien de naissance, Brunetto Latini, on connaissait déjà en France le luxe des chambres peintes, alors que ce raffinement était encore ignoré de l'Italie.

Dans les travaux de peintures murales il arrivait qu'une part, plus ou moins importante, parfois même exclusive, fût réservée aux motifs de pure décoration. Mais souvent aussi c'étaient des sujets à personnages, parfois toute une galerie composée d'une suite de tableaux d'histoire ancienne ou moderne, que l'on demandait aux peintres d'exécuter.

Un ordre de représentations particulièrement en faveur consistait dans des scènes de la vie militaire, des « guerreries », comme on disait alors. « Les chevaliers de notre temps, lit-on dans le *Songe du Vergier*, composé sous le règne de Charles V, font en leurs salles peindre batailles à pied et à cheval, afin que par manière de vision, ils prennent de la délectation en batailles imaginatives. » Dès le premier quart du XIVe siècle, la comtesse de Flandre, Mahaut d'Artois, faisait ainsi représenter sur les murs de son château de Conflans, près Paris, les exploits de son père, et son expédition sur les côtes du royaume de Sicile. Les scènes de chasse étaient également à la mode ; et, sous Charles V, on a été jusqu'à aborder le paysage avec des éléments, arbres, fruits, fleurs ou animaux, empruntés à la nature.

En dehors des peintures murales, les peintres produisaient des tableaux proprement dits, soit d'une seule pièce, soit en plusieurs compartiments ou volets. Ils ornaient de figures dessinées, pour l'exercice du culte, des parements d'autels, et autres objets liturgiques en étoffe, dont l'ensemble était désigné sous le nom de *chapelles*. Dès le règne de Jean le Bon, au plus tard, ils abordaient le portrait d'après nature.

Il ne faut pas oublier aussi que, en France, il n'y a pas eu de démarcation stricte entre le peintre proprement dit et le miniaturiste. Certains manuscrits renferment des illustrations dues à des artistes qui sont qualifiés de « peintres » dans les documents mêmes s'appliquant aux volumes.

On confiait enfin à des peintres la charge de peindre des bannières, des cierges, des litières, et jusqu'à des meubles, parfois même des meubles d'un usage très intime.

Pour compléter ce que nous savons des conditions générales dans lesquelles l'art de la peinture s'exerçait en France à l'époque envisagée ici, il nous reste à faire une dernière observation. D'après les documents, nous constatons que souvent les peintres n'étaient pas libres alors de disposer leurs compositions à leur gré. On leur remettait ou on leur

indiquait des modèles à suivre exactement. Pierre de Bruxelles, quand il peint des « guerreries » à Conflans, doit exécuter son œuvre « comme il est contenu en un rôle qui est pour la direction du dit Pierre ». Jean Coste, au temps du roi Jean, chargé des peintures murales du château royal du Vaudreuil, prend ses scènes ou « histoires » *dans un livre*. Sous Charles V, Jean de Bondol, dessinant des cartons pour les tapisseries, est tenu de reproduire les miniatures de tel volume tiré à cet effet de la bibliothèque du roi. Pour l'illustration des manuscrits mêmes, il y avait, en certains cas, des programmes en vogue. De l'un de ces programmes, s'appliquant à la décoration symbolique d'un calendrier, nous possédons le texte écrit (en tête du *Bréviaire de Belleville*, manuscrit appartenant à la Bibliothèque Nationale), et l'on a déjà retrouvé, sans parler de ce que l'avenir peut encore réserver, jusqu'à sept répétitions semblables de la mise à exécution de ce programme.

Est-ce à dire que les peintres français du XIVe siècle, antérieurement à 1380, manquaient d'invention? Ce serait exagérer, car, à partir surtout du règne de Charles V, nous avons, tout au moins dans les miniatures, des compositions qui présentent un caractère marqué d'originalité.

LA PEINTURE PROPREMENT DITE

Les peintres du roi Jean le Bon et leurs contemporains. — En 1350, au moment où le roi Jean monte sur le trône, succédant à son père Philippe VI de Valois, un vieux peintre ayant derrière lui une longue carrière, passée principalement à Paris, est en vie, et pour plusieurs années encore. Il se nomme Evrard d'Orléans, appartenant à cette dynastie parisienne de peintres du nom de « d'Orléans », dont nous avons parlé précédemment. Ce maître est mort après 1357 ; il a donc vu l'époque où le futur roi Charles V prit le pouvoir en mains comme régent du royaume de France. Mais il était déjà sur la brèche la huitième année du règne de Philippe le Bel, étant inscrit en 1292 sur les registres de la taille imposée aux habitants de Paris. A cette date, Evrard d'Orléans, qui habitait rue Saint-Honoré, ne pouvait guère être qu'un débutant. De fait il n'est taxé que quatre sols, alors qu'un autre peintre de la même famille que lui, Jean d'Orléans, peut-être son père, paie quinze sols et que la contribution s'élève jusqu'à cinquante-huit sols avec un troisième peintre dénommé Jean Pinon. En 1304, nous trouvons Evrard d'Orléans qualifié de « peintre du roi ». C'est le premier artiste français que les documents nous indiquent avoir eu ce titre. Les derniers Capétiens directs l'em-

ployèrent de 1308 à 1328 au Vivier-en-Brie, à Villers-Cotterets, au Gué-de-Mauny, près du Mans, et en d'autres lieux, « *alibi* ». Il fut ensuite au service de Philippe VI de Valois; en 1350, il portait encore son titre de peintre du roi. Evrard d'Orléans travailla aussi, entre 1313 et 1319, tantôt à Paris, tantôt au château de Conflans, non seulement comme peintre, mais aussi, semble-t-il, comme architecte et sculpteur, pour Mahaut d'Artois, comtesse de Flandre.

La carrière d'Evrard d'Orléans fut assez longue pour qu'il ait pu transmettre jusque dans la seconde moitié du XIV[e] siècle des enseignements reçus au XIII[e]. Durant cet espace de temps Evrard eut, pour émules, des peintres dont certains, d'après leur situation ou l'importance de leurs travaux, paraissent avoir été véritablement des maîtres, s'élevant au-dessus de la moyenne. Au début de sa carrière, ce furent cet Étienne d'Auxerre, qui alla à Rome, et Jean d'Auxerre que nous trouvons de 1321 à 1323 avec le titre de « peintre du roi », Jean de Locre, « peintre de la reine » en 1317, et Jean d'Auteuil qui fit pour le roi, vers 1322, des peintures à l'Hôtel de Navarre à Paris, et décora une chapelle pour la confrérie de Saint-Jacques-aux-Pèlerins. Mais un peintre qu'Evrard d'Orléans put surtout connaître personnellement, fut Pierre de Bruxelles (appelé dans les actes : de Bruxelle ou de Broiselles). Comme Evrard, Pierre de Bruxelles avait son quartier général à Paris; comme lui, il travailla, soit dans cette ville, soit à Conflans, pour la comtesse Mahaut d'Artois.

Douze ou quinze ans avant la mort d'Evrard d'Orléans, nous commençons à voir apparaître dans les documents d'archives un nouveau peintre, portant le même nom de famille, et que l'on suppose pouvoir être son fils, Girard d'Orléans.

Nous avons en lui le peintre de cour, attaché d'une manière intime à la personne du roi, non seulement travaillant lui-même, mais dirigeant pour le souverain des travaux effectués par d'autres. Girard d'Orléans, dès 1344, peignait à Paris une litière destinée à la comtesse de Blois. Au plus tard en 1348, il avait travaillé pour la Couronne, et le roi Philippe VI l'appelle « notre amé Girard d'Orléans ». Sa fortune atteint son point culminant sous le roi Jean; il devient huissier de salle et peintre du roi, puis est nommé valet de chambre. Après la bataille de Poitiers, il va fidèlement partager en Angleterre la captivité du roi son maître. Par un privilège extrêmement rare au moyen âge français, et qui n'est accordé qu'aux maîtres de premier plan, on inscrit son nom sur des inventaires à propos d'œuvres exécutées par lui, et cela longtemps encore après sa mort. Nous savons ainsi que le roi Charles V possédait de sa main « un tableau de bois de quatre pièces » dont malheurement les sujets ne sont pas indiqués, et une « chapelle quotidienne » sur soie blanche avec des compositions tracées en noir au pinceau. Girard avait encore peint, pour le petit

cloître des Chartreux de Paris, une « figure de la Vierge » dont on admirait la beauté. Il mourut le 6 août 1361, et ce fut sous cette « belle image » de la mère du Christ qu'on l'enterra.

Son nom se trouve aussi mêlé à une affaire d'importantes peintures exécutées au château du Vaudreuil, en Normandie, pour le roi Jean. Les peintures projetées comprenaient tout un ensemble. On destinait à la grande salle une suite de scènes empruntées à l'histoire ancienne et figurant la vie de César. Au-dessous de l'histoire de César se déroulerait



Fig. 59. — La visite du duc de Normandie au pape Clément VI.
(D'après le recueil de Gaignières.)

une rangée de « bêtes et d'images ». Dans une galerie voisine on placerait la représentation d'une chasse. Enfin dans la chapelle, il devait y avoir autour de l'autel des peintures consacrées à sainte Anne, à la Vierge et à la Passion, tandis que les murailles d'un oratoire contigu recevraient d'un côté une *Annonciation* et de l'autre un *Couronnement de la Vierge* avec beaucoup d'anges. Un peintre, choisi comme un des meilleurs de Paris, Jean Coste, se mit à l'œuvre; mais il fut arrêté par une série d'incidents fâcheux. En 1353, puis en 1355, le roi Jean s'efforça d'accélérer les travaux. Enfin, au commencement de 1356, le futur roi Charles V, alors dauphin, agissant pour son père, finit par charger Girard d'Orléans d'aller au Vaudreuil inspecter les travaux de Jean Coste avec mission de prendre

les mesures nécessaires pour assurer l'achèvement de l'entreprise. Nous avons le résultat de cette mission sous la forme d'une injonction écrite, datée du 26 mars 1356, par laquelle Girard d'Orléans, jouant le rôle d'une sorte de surintendant, impose à Jean Coste un programme à remplir. Cette « ordonnance » entre dans des détails intéressants pour la technique. « Toutes ces choses seront faites de fines couleurs *à l'huile*, les champs (fonds) d'or eslevé (ornement par guillochages), et les vêtements de Notre-Dame de fin azur. » On remarquera la mention de couleurs « à l'huile ». Disons dès maintenant que de semblables indications se retrouvent dans les actes pour d'autres travaux de peinture exécutés en France au temps de Charles V.

Sous le roi Jean, d'autres amateurs que le souverain encouragèrent les arts. Ce fut le cas pour une reine douairière de France, Jeanne d'Évreux, veuve de Charles le Bel, qui fit faire, au couvent des Carmes de la place Maubert à Paris, des peintures relatives à l'histoire de saint Louis.

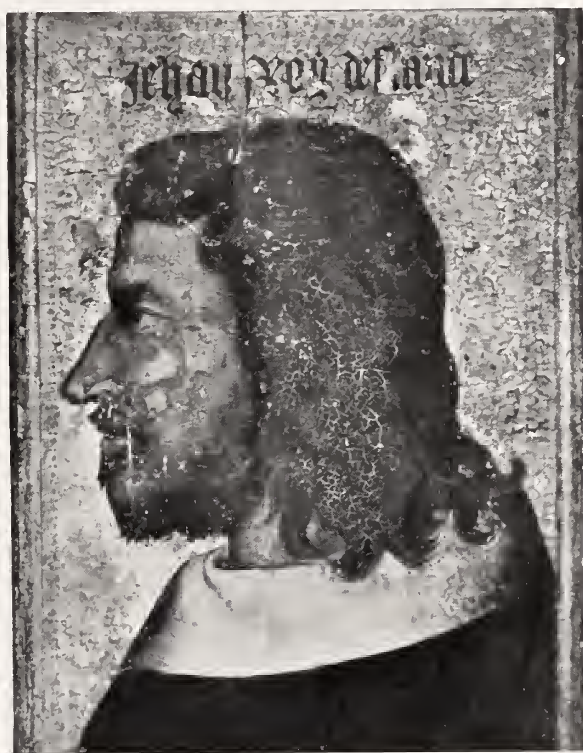
Les recueils de Gaignières nous ont transmis la copie d'un curieux tableau de la Sainte-Chapelle de Paris, qui a disparu depuis le XVIIIe siècle. Ce tableau représentait la visite faite à Avignon, vers 1342, au pape Clément VI par le futur roi Jean, alors duc de Normandie, et le duc Eudes IV de Bourgogne, et avait dû être exécuté à une époque très voisine de l'évènement. La copie relevée pour Gaignières est trop imparfaite pour permettre de porter un jugement sur le style et la valeur du modèle perdu. Néanmoins ce qui est très sensible malgré tout, c'est que les têtes présentaient le caractère de véritables portraits, surtout la tête du futur roi Jean, avec un visage juvénile et des moustaches.

Un autre portrait, bien plus intéressant encore parce qu'il nous est parvenu en original, nous montre Jean le Bon à un âge plus avancé, vers la quarantaine, semble-t-il, et portant toute la barbe. C'est le portrait, si connu, de la Bibliothèque Nationale, provenant des collections de Gaignières. La peinture est exécutée sur un panneau de 91 centimètres de hauteur sur 41 centimètres de largeur. Ce panneau a été préparé suivant une méthode qui est restée longtemps en usage, dont les Italiens ont attribué l'invention à Margaritone d'Arezzo, mort en 1313, mais qui en réalité était connue en France dès le milieu du XIIIe siècle au moins. Le bois est recouvert d'une toile collée et imprégnée d'une préparation de plâtre, sur laquelle l'artiste a peint. Le fond est d'or, de ce que les textes appellent l'« or eslevé » avec des ornements guillochés, en creux et reliefs, rappelant les effets obtenus sur le cuir par des relieurs travaillant aux fers.

Rien de plus simple que le parti pris général. Le roi est vu en buste, de profil, la tête nue. Le costume, dénué de tout luxe, consiste en une robe où le vert se mêle au noir, avec un collet blanc. Jean le Bon,

comme la plupart des Valois, était loin d'être beau et l'artiste n'a rien fait pour atténuer l'aspect peu flatteur de sa physionomie inintelligente. Mais en même temps, si l'on étudie les particularités de dessin, spécialement dans le rendu de la bouche et de l'œil, on trouve des rapports avec la manière de l'école florentino-siennoise du XIVe siècle, par exemple avec les têtes de certains des personnages peints à fresque sur les murailles de la chapelle des Espagnols à Santa Maria Novella de Florence.

A propos du portrait du roi Jean, on a remarqué que des inventaires postérieurs à ce roi, ceux de Charles V et du duc de Berry, mentionnent l'existence d'un ensemble de quatre panneaux, pouvant se fermer, qui portaient les portraits « faits au vif », c'est-à-dire d'après nature, du roi Jean, de Charles V, du roi d'Angleterre Édouard III et de l'empereur Charles IV. On a supposé que le portrait aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale provenait de cet ensemble. La chose ne serait pas inadmissible en soi. Mais on n'en a aucune preuve. Quant à l'attribution de la peinture, il est très naturel de penser d'abord à Girard d'Orléans, à cause des relations personnelles si intimes de cet artiste avec le roi Jean. Mais sur ce point encore, dans l'état actuel de la question, tout ce que l'on pourrait dire ne sortirait pas du domaine de la pure hypothèse.



Phot. Sauvanaud

Fig. 60. — Le portrait du roi Jean.
(Bibliothèque Nationale.

La peinture et les peintres sous le règne de Charles V. — Le roi Charles V aimait passionnément les livres. Il fut le véritable fondateur de la bibliothèque de la Couronne, en installant au Louvre sa collection de manuscrits, sa « librairie » comme on disait alors. Or, il est arrivé que ce côté de bibliophilie, mieux mis en lumière par les travaux d'un érudit illustre comme M. Léopold Delisle, a nui à la mémoire de Charles V, en tant qu'amateur d'art. Un critique regretté écrivait récemment : « Charles V lisait, il ne regardait pas ». Il oubliait que Christine de Pisan a célébré

hautement Charles V comme « sage artiste », s'intéressant vivement à toutes les manifestations de l'art. Les documents sont là pour prouver que ce monarque a protégé et encouragé la peinture, autant au moins qu'aucun souverain de la branche des Valois directs. Il serait même possible que Charles V ait eu, en ce qui concerne les productions de l'art du dessin, un goût personnel. Le rédacteur du présent chapitre a fait, à cet égard, une série d'observations toutes concordant entre elles. Il serait trop long d'en exposer le détail; mais ce qui paraîtrait en résulter, c'est que Charles V a pu avoir une préférence marquée pour l'art à tendances naturalistes.

Charles V était encore seulement dauphin que déjà, nous l'avons dit, il s'occupait des travaux de Jean Coste. Devenu roi, il se signala en faisant exécuter de très importantes peintures murales à Paris, soit au Louvre, soit à l'hôtel Saint-Pol. L'historien de Paris, Sauval, nous a conservé de précieuses indications à leur égard. A l'hôtel Saint-Pol, il y avait la chambre de Charlemagne, la chambre de Thésée, la chambre de Matabrune, ainsi appelées d'après les sujets de peinture que l'on y voyait. Charles V avait fait peindre aussi « une petite allée par où passoit la reine pour venir à son oratoire de l'église de Saint-Paul. Là, de côté et d'autre, quantité d'anges tendoient une courtine des livrées du roi (c'est-à-dire une draperie aux couleurs royales); de la voûte ou pour mieux dire d'un ciel d'azur qu'on y avoit figuré, descendoit une légion d'anges, jouant des instruments et chantant des antiennes de Notre-Dame ». Mais ce qui était surtout remarquable parmi les pièces que Charles V fit décorer c'était la galerie de l'appartement de la reine. « Dans les siècles passés, dit Sauval, il n'y en a point eu de plus magnifique.... Depuis le lambris jusque dans la voûte, étoit représenté sur un fond vert, et dessus une longue terrasse qui régnoit tout autour, une grande forêt pleine d'arbres et d'arbrisseaux, de pommiers, poiriers, cerisiers, pruniers et autres semblables, chargés de fruits et entremêlés de lis, de flambes, de roses et de toutes sortes d'autres fleurs; des enfans répandus en plusieurs endroits du bois y cueilloient des fleurs et mangeoient des fruits; les autres (arbres) poussoient leurs branches jusques dans la voûte peinte de blanc et d'azur, pour figurer le ciel et le jour, et enfin le tout étoit de beau vert-gai, fait d'orpin et de florée fine. » Ne semblerait-il pas que les peintres employés par Charles V à l'hôtel Saint-Pol avaient cherché déjà quelque effet analogue à celui qui fut réalisé beaucoup plus tard, au Castello Sforzesco de Milan, dans la fameuse salle *delle Asse*, attribuée pour la composition à Léonard de Vinci?

On aura remarqué combien les éléments empruntés à la nature, arbres, fruits, fleurs, aspect du ciel, imitation de la clarté du jour, jouaient un rôle dans cette peinture de l'hôtel Saint-Pol. Il en était de même pour

d'autres peintures que le roi Charles V fit exécuter, en 1366, au Louvre, dans la grande salle, dite aussi salle basse. Ces peintures étaient « rehaussées d'oiseaux et d'animaux qui se jouaient dans de grandes campagnes et accompagnées de figures de cerfs ». Deux ans plus tôt, au mois de mai 1364, un des peintres en titre de Charles V, Jean d'Or-



FIG. 61. — Partie centrale du Parement de Narbonne.
(Musée du Louvre.)
(*Album de l'Exposition des Primitifs français*, E. Lévy, éd.)

léans, avait été chargé de « peindre le cerf de la grand'sale du palais ». Mentionnons à ce propos une litière de route qui fut commandée pour le roi, en 1380, au peintre Jean Petit, dit Jean de Troyes. Sur les panneaux de cette litière, préalablement plâtrés, blanchis, apprêtés et recouverts d'or fin, constituant le fond, Jean de Troyes devait représenter « des arbres de chênes et des daims faits d'*après le vif*, avec tout le champ de la litière glacé de fin vert, *a l'huile*, tout orné de feuillettes et de fougères vertes, et sur les bouts et les côtés, une chasse de chiens et de daims. »

Tout en faisant exécuter des grandes peintures murales, Charles V

recherchait aussi les peintures de chevalet. L'inventaire que le roi fit dresser en 1379 mentionne plusieurs « tableaux ». Au total, le nombre de ces tableaux dépasse la vingtaine. Ce serait peu d'après nos idées modernes; c'est beaucoup au contraire si l'on établit une comparaison avec les autres inventaires de la même époque.

Ce qui achève de démontrer le goût de Charles V pour la peinture, c'est sa libéralité envers des maîtres cultivant cet art. Parmi ceux-ci, les textes nomment Jean d'Orléans, puis André Beauneveu, ce dernier à la fois peintre miniaturiste et sculpteur.

Jean d'Orléans apparaît comme peintre du roi aussitôt après la mort de Girard d'Orléans, en 1361. On suppose qu'il devait être le fils de Girard; cependant il serait possible qu'il n'eût été que son frère. Quoi qu'il en soit, le Jean d'Orléans, dont nous voulons parler, est resté en possession de la faveur du souverain pendant toute la durée du règne de Charles V. Dans un acte du 24 janvier 1365, le roi appelle Jean d'Orléans « nostre amé paintre et vallet de chambre ». Les frères du roi, le duc Jean de Berry, le duc Philippe le Hardi de Bourgogne témoignèrent aussi de leur estime pour lui, soit en lui donnant des commandes, soit en l'honorant de leurs visites dans son atelier. Ajoutons que le maître était grassement payé de ses travaux, et qu'il a longtemps possédé à Paris une maison sise au coin des rues Saint-Denis et Mauconseil. La carrière de Jean d'Orléans se prolongea après la mort de Charles V, toujours aussi brillante, et nous le retrouverons en parlant de l'époque de Charles VI.

Comme Girard, Jean d'Orléans se vit confier des travaux variés. En 1364, ce sont des « chaires » ou sièges pour le sacre du roi. En 1371, le duc de Bourgogne lui demande un berceau pour l'enfant qui sera un jour le duc Jean sans Peur. Mais Jean d'Orléans est avant tout un artiste, au sens le plus élevé du mot, l'auteur de tableaux que l'on jugeait parfois assez précieux pour les conserver sous des étuis faits spécialement pour cet usage. C'est d'un tableau qu'il est question dans l'acte de 1365 où le maître est qualifié de valet de chambre du roi; et, en 1369, le duc de Berry lui a acheté pour sa chapelle ducale des « tableaux à images ».

Quant à André Beauneveu, qui dès 1364 était en faveur auprès du roi, nous renvoyons à ce qui sera dit de lui plus loin. Notons seulement ici que ce maître était originaire de Valenciennes en Hainaut. Il appartenait donc, comme Pierre de Bruxelles et Jean de Gand, au groupe des artistes que la cour de France attira des régions sises au nord du royaume.

Dans ces régions l'art de la peinture devint de plus en plus cultivé avec la seconde moitié du xive siècle. Mgr Dehaisnes a relevé à cet égard, dans les documents, une série de mentions se rapportant à la période de 1350 à 1380. Vers 1350, il y a à Lille une famille dont plusieurs membres, le père, Jean de Sainte-Catherine, sa sœur Marie, et son fils,

Pierre de Sainte-Catherine, manient le pinceau du peintre. Dans la même ville, en 1368, Pierre de Roncq peint des figures de saints. Une autre famille de peintres fleurit à Hesdin depuis le commencement du XIV[e] siècle, c'est celle des « de Boulogne ». A Gand, l'abbaye de Saint-Bavon fait peindre, en 1355, le *Martyre de saint Liévin*, par Jan van der Mort, et, en 1370, un tableau de *Saint Amaut renversant l'autel de Mercure*, par Pierre Portier. De nombreux peintres travaillent à Valenciennes. A la même époque et dans les mêmes parages apparaissent également deux maîtres employés par les princes, Jean de Woluwe et Jean de Hasselt. D'ailleurs, nous n'avons pas seulement des documents; des œuvres existent encore : le *Calvaire*, exécuté pour les tanneurs de Bruges et qui est aujourd'hui à l'église Saint-Sauveur de Bruges, et un autre *Calvaire* du musée d'Anvers, que l'on date de 1365.

Ces peintures sont fort médiocres, mais elles n'en sont pas moins intéressantes, d'abord comme types, puis parce que, comparées avec la partie centrale du *Parement de Narbonne* dont nous allons bientôt parler, elles nous permettent d'apprécier à quel point l'art provincial du Nord, traité par des gens qui vraisemblablement n'étaient pas sortis de la région, était loin d'égaler ce que pouvait enfanter, dans le milieu de Paris, le grand art de la Cour de France.

D'autres que Beauneveu descendirent encore du Nord vers l'Ile-de-France sous Charles V. Citons le peintre Evrard de Hainaut, qui était à Paris en 1375 et travailla pour le duc de Bourgogne, et arrêtons-nous à un maître dans toute la force du terme qui, lui, appartient tout entier, par ce que nous savons de sa carrière, à l'époque dont nous nous occupons.

Ce maître se nommait Jean de Bondol ou de Bandol; mais on l'appelait communément à la cour de France Jean de Bruges ou Hennequin de Bruges. Il apparaît au service du roi dès 1368. Au mois de décembre de cette année, Charles V lui donne une maison sise à Saint-Quentin : « pour considération de bons et agréables services que notre amé Jean de Bondolf, dit de Bruges, nous a faits le temps passé, fait encore chaque jour et espérons qu'il fasse au temps à venir. »

En 1374 et en 1378, l'artiste touchait des gages annuels de 200 livres parisis. Plus tard, en 1380, il reçoit une pension à vie de 100 francs d'or. Ces sommes prouvent que le roi Charles V ne reculait pas devant de gros sacrifices pour s'attacher un tel peintre.

Ceci n'empêchait pas toutefois Jean de Bondol de travailler pour d'autres. En 1371, il fut occupé à peindre une litière pour la comtesse de Flandre. En 1374, même, il négligea tellement le roi, qu'on lui coupa ses gages. Enfin, vers 1375, le duc Louis I[er] d'Anjou, frère du roi, lui demanda des cartons pour une tenture figurant *l'Apocalypse*, qui allait être tissée

dans un atelier de Paris. La chose se fit d'ailleurs avec l'agrément du roi. Celui-ci alla même jusqu'à prêter à son frère un des livres de sa bibliothèque pour que l'artiste s'inspirât des miniatures de ce livre.

Comme récompense de son travail, le duc d'Anjou, en 1379, accorda à Jean de Bruges, alors qualifié de « peintre et valet de chambre du roi », en sus du prix principal déjà élevé, une forte gratification de 120 livres. L'artiste acheva de toucher cette somme au mois de mars 1381 ; à partir de ce moment, il n'est plus question de lui.



Phot. comm. par M. W. G. C. Byvanck.

Fig. 62. — Charles V recevant de Jean de Vaudetar l'hommage du manuscrit de la Bible, par Jean de Bondol, dit de Bruges.

Nous n'avons pas de tableau proprement dit de ce Jean de Bruges ; mais le musée Meerman-Westreenien, à La Haye, possède de lui une production certaine dans la miniature initiale d'une *Bible historiale*, volume offert à Charles V, le 28 mars 1372, par Jean de Vaudetar, l'un de ses serviteurs. En regard de la miniature, se lit, rédigée en latin, une inscription contemporaine, tracée en belles lettres d'or avec une disposition qui rappelle la signature de certains enlumineurs ayant opéré dans les régions au nord de Paris : « L'an du Seigneur 1371, cette œuvre fut peinte sur l'ordre et en l'honneur de l'illustre prince Charles, roi de France, de son âge la 35e année, et de son règne la 8e année; et Jean de Bruges, peintre du roi susdit, fit cette peinture de sa propre main. » La page ainsi authentiquée représente Charles V assis sur un fauteuil, sous un dais, recevant l'hommage du manuscrit de la Bible qui lui est offert, tout ouvert, par Jean de Vaudetar, agenouillé devant lui. Les deux têtes sont de profil, les personnages se détachant sur un fond bleu fleurdelisé d'or. Le coloris est maintenu dans une gamme très douce. Les têtes sont

peintes au naturel; de même le fauteuil du roi et le livre que Jean de Vaudetar tient à la main. Les vêtements, au contraire, sont modelés comme dans une grisaille, d'une teinte uniforme tournant au vieil ivoire.

Ce qui frappe avant tout, c'est le caractère de vie donné aux physionomies. L'œil surtout est animé par un regard d'une acuité pénétrante. On sent en même temps que la ressemblance doit être criante, presque cruelle. Mais dans l'exécution, ce naturalisme implacable est accompagné



Fig. 63. — Partie droite du Parement de Narbonne.
(Musée du Louvre.)
(*Album de l'Exposition des Primitifs français*. E. Lévy, éd.)

d'une complète maîtrise de dessin, et d'une souplesse de modelé qui se retrouve aussi dans le rendu des étoffes.

Nous venons d'indiquer que Jean de Bondol, dit de Bruges, avait fait des cartons pour des tapisseries représentant l'*Apocalypse*. Une partie de ces tapisseries existe encore à la cathédrale d'Angers ; il en sera question au chapitre spécialement consacré à l'histoire de cet art.

En parallèle avec le portrait de Charles V par Jean de Bondol, nous avons la bonne fortune de pouvoir placer un second portrait du même roi. Charles V possédait plusieurs « chapelles ». L'usage voulait que celles pour le carême, temps de pénitence, fussent simplement de « samit blanc pourtrait de noir », c'est-à-dire de satin blanc orné de figures dessinées

en noir. Il est parvenu jusqu'à nous, comme spécimens de ce genre, avec une mitre qui a passé des Archives Nationales au Musée de Cluny, un grand parement d'autel conservé au Musée du Louvre. Cette pièce, formée d'un morceau de soie rectangulaire, de 2 m. 86 de long sur 78 centimètres de haut, que couvre une série de scènes tracées à l'encre, a été trouvée au commencement du XIXe siècle, par le peintre Boilly, à Narbonne. Aussi l'appelle-t-on le *Parement de Narbonne*. C'est ce devant d'autel qui contient le second portrait de Charles V.

Au centre du parement est figuré le *Calvaire* (fig. 61). Contre ce calvaire, sont agenouillés sur la dextre, comme on dit en blason, le roi Charles V, et en regard sa femme, la reine Jeanne de Bourbon. Au-dessus des effigies, dans un compartiment séparé, des figurines personnifient l'*Eglise* et la *Synagogue*, chacune accompagnée d'un apôtre ou d'un prophète. De chaque côté de cette partie centrale sont distribués six épisodes de la Passion et de la Résurrection du Christ. Sur la gauche, le *Baiser de Judas*, la *Flagellation* et le *Portement de Croix*; sur la droite, la *Mise au Tombeau*, la *Descente du Christ aux Limbes* et l'*Apparition de Jésus ressuscité à la Madeleine*.

Le roi étant représenté couronne en tête, le dessin ne peut être antérieur à l'avènement de Charles V, en 1364. D'autre part, on y voit figurer la reine Jeanne de Bourbon, qui est morte en 1377. C'est donc entre ces deux termes, 1364 et 1377, que se place la date de l'exécution. Quant à l'auteur, différentes hypothèses ont été émises. On a proposé Jean de Bondol, dit de Bruges, André de Bauneveu, ou Jean d'Orléans, sans parler d'attributions impossibles à Pol de Limbourg et même à Van Eyck. Il faut écarter résolument Jean de Bondol et Beauneveu. Pour Jean d'Orléans, au contraire, rien ne s'opposerait à ce que l'œuvre fût de sa main. Jean d'Orléans a été peintre en titre du roi Charles V pendant les treize années dans lesquelles se place forcément la date approximative du parement. D'autre part, il était fils ou frère de Girard d'Orléans, et celui-ci, nous le savons par un inventaire, avait exécuté un parement qui n'est pas celui du Louvre, puisque Girard est mort avant l'avènement de Charles V, mais qui lui ressemblait par les sujets et par la technique.

Néanmoins, pour attribuer formellement le *Parement de Narbonne* à Jean d'Orléans, il faudrait un argument plus positif, et cet argument nous manque. Il faut même dire qu'une observation, présentée récemment comme étant peut-être la plus sérieuse présomption en faveur de Jean d'Orléans, se trouve dériver d'une complète erreur matérielle. Contentons-nous donc de saluer, dans le morceau conservé au Louvre, une œuvre capitale, sans vouloir à toute force y attacher un nom.

Mais si le *Parement de Narbonne* reste anonyme, nous pouvons du moins préciser la place à lui assigner dans l'histoire de l'art français ; il suffit pour cela de se retourner du côté des manuscrits à miniatures.

Vers le premier quart du XIVe siècle il s'était formé à Paris une admirable école de miniaturistes, dont les coryphées furent Jacquet Maci ou Maciot et surtout Jean Pucelle, artiste éminent dont la renommée se maintint longtemps. L'école de Jean Pucelle prolongea son existence pendant tout le règne de Charles V. Elle eut même encore un brillant représentant sous Charles VI. Or, les compositions tracées sur le *Parement de Narbonne* sont en réalité une réédition de modèles courants fréquemment employés par l'école de Pucelle et qu'on voit déjà utilisés dans des manuscrits antérieurs, nous ne disons pas seulement au règne de Charles V, mais même au règne du roi Jean. Ainsi, pour nous borner à un exemple, le *Baiser de Judas*, le *Portement de croix*, la *Mise au tombeau*, du *Parement de Narbonne*, ont leurs prototypes dans les *Heures de la reine Jeanne II de Navarre*, volume exécuté entre 1326 et 1349 (Collection de M. H. Yates Thompson. Voir tome II, pages 356 et suiv.).

En dehors même de la composition, nous pouvons faire des remarques analogues, quant à l'esprit du dessin et au style des figures. Sous ce rapport rien, dans l'état actuel des choses, ne se prêterait plus à un rapprochement avec le *Parement de Narbonne* que les merveilleuses grisailles illustrant certaines pages d'un livre d'Heures exécuté très probablement sous le règne de Philippe VI, auquel on attachait autrefois la désignation d'*Heures de Pucelle* (Collection de Mme la baronne Adolphe de Rothschild). On pourrait songer encore à quelques figurines d'une admirable exécution, paraissant être de la même main que les grisailles précitées, qui constituent la partie la plus délicate de la décoration dans le *Bréviaire de Belleville*, manuscrit auquel Jean Pucelle a collaboré.

De ces observations, on peut conclure que ce que représentent pour nous les grands dessins du *Parement de Narbonne*, c'est essentiellement l'art de l'Ile-de-France, tel qu'il s'était développé depuis l'avènement des Valois, art continuant les traditions si nobles et si élevées du XIIIe siècle, en les nuançant toutefois d'une tendance plus marquée vers le caractère expressif. Tout au plus pourrait-on indiquer comme élément nouveau une petite tentative vers la recherche d'une certaine couleur locale. Dans la scène centrale du *Calvaire*, il y a une figure d'Oriental, caractérisée par une longue natte, tressée à la manière de la queue des Chinois, qui lui tombe dans le dos. Quand on se rappelle avec quelle fidélité Giotto a représenté des Mongols dans ses fresques, il est peut-être permis de se demander si ce détail ne serait pas venu d'Italie et s'il n'y aurait pas dans le *Parement de Narbonne* quelque légère trace de caractère international, ce que nous retrouverons d'ailleurs aussi dans certaines miniatures de l'école de Pucelle. Mais, nous le répétons, l'œuvre est avant tout éminemment représentative du style parisien.

Pour l'époque de Charles V, les documents mentionnent maints

autres peintres. Mais trop souvent nous n'aurions qu'à citer un simple nom, accompagné d'une date ; surtout pour les peintres qui ont travaillé dans des villes de province, en Touraine, Anjou, Bourgogne, etc. Signalons seulement encore, d'une manière particulière, Jean d'Arbois, employé par le duc de Bourgogne en 1375, qui a été certainement un maître considérable, réputé jusqu'en Italie.

LA MINIATURE

Organisation du travail. — Pour la miniature et l'art de décorer les livres, la période correspondant aux règnes de Jean le Bon et de Charles V montre des tendances nouvelles très intéressantes, mais elle n'est aussi à d'autres égards qu'une continuation des vingt-cinq ou trente années précédentes. En particulier l'organisation du travail ne diffère pas de ce qu'elle était déjà durant le second quart du xive siècle. Notons seulement que les miniaturistes, comme les peintres, grandissent en faveur à la cour, et que nous voyons pour la première fois, sous le roi Jean, apparaître des « enlumineurs du roi ».

Très souvent les manuscrits étaient illustrés en collaboration. Des directions précises étaient données pour les sujets à traiter. Tantôt les exécutants étaient renseignés par des indications écrites sur le volume en caractères cursifs et destinées ensuite à être effacées : c'est ce que l'on appelle les *notes pour l'enlumineur*. D'autres fois, au lieu d'une note écrite, c'est l'esquisse du petit tableau qui était fournie en quelques traits librement jetés. Les coopérateurs se partageaient en général les cahiers qui, par leur réunion ultérieure, allaient constituer le volume (cahiers formés le plus souvent de quatre feuilles emboîtées, soit huit feuillets). Ces collaborateurs pouvaient être de talents très inégaux ; si bien que l'on trouve quelquefois, dans un cahier d'un volume, des miniatures délicieuses, et dans le cahier suivant, des ouvrages absolument grossiers ; ou bien encore que l'on y rencontre des œuvres empreintes de tendances très dissemblables.

Le livre comporte bien des catégories. Il y a le volume de luxe, destiné aux souverains ou aux princes. A celui-là peuvent travailler de très grands artistes ; en certains cas même, des maîtres faisant, à l'ordinaire, métier de peintres proprement dits. Mais il y a aussi le livre courant qu'enluminent de vulgaires praticiens ; et ceux-ci tombent parfois jusqu'au rang de simples ouvriers. Comme spécimen du travail courant fourni par les ateliers de Paris juste au milieu du xive siècle, nous pouvons citer une

Légende dorée en français (Bibl. Nat., ms. français 241), volume dont le libraire Richart de Monbaston avait fait écrire le texte en 1348. Les miniatures de cette *Légende dorée* sont très plates, d'un dessin grossier et sans modelé.

L'art se relève un peu, sans atteindre cependant un niveau encore bien haut, avec les images de la *Bible historiale* que le roi Jean emportait en campagne, comme un livre de chevet, et qui fut prise avec lui à la bataille de Poitiers, trophée de victoire pour l'Angleterre et que ce pays



Fig. 64. — L'enfance de saint Taurin.
Miniature du *Miroir historial* ayant appartenu au roi Jean le Bon.
(Bibl. de l'Arsenal, n° 5080.)

a gardé (British Museum, Royal ms. 19. D. II). Nous montons d'un degré avec la série des illustrations, œuvre collective due à trois collaborateurs au moins, d'un *Miroir historial* ayant appartenu au roi Jean, exemplaire jadis en 4 tomes, dont le premier est à la bibliothèque de l'Université de Leyde (Codex Vossianus Gallicus, in-f° 3. A.) et le second à Paris, à l'Arsenal (n° 5080).

Très supérieures encore, pour la finesse du trait et le style du dessin, sont les illustrations de la *Vie de saint Louis* par Guillaume de Saint-Pathus, exemplaire ayant fait partie de la librairie du Louvre sous Charles V (Bibl. Nat., ms. français 5716). Enfin, nous touchons au plus haut point de perfection atteint alors par l'art de l'enlumineur, avec certains manuscrits de provenance royale ou princière, comme plusieurs

produits de l'école de Pucelle, les *Heures de Yolande de Flandre*, ou le merveilleux *Bréviaire de Paris à l'usage de Charles V*, dont nous parlerons plus loin.

Le grand centre parisien. — La supériorité de Paris, dans l'art de l'enluminure était reconnue déjà, même à l'étranger, longtemps avant 1350. Durant la période de 1350 à 1380, Paris continua à rester, en France, le centre par excellence de l'industrie du beau livre à images. De nombreuses miniatures, se trouvant par exemple dans les volumes exécutés pour la Cour de France ou les princes du sang, nous prouvent que la réputation des artistes parisiens était amplement justifiée.

Les pièces d'archives nous ont conservé les noms de quelques-uns des miniaturistes et enlumineurs qui ont fleuri alors dans la capitale. Parmi ceux-ci, certains, d'après la faveur que leur ont témoignée les rois et les princes, ont dû être de vrais artistes. Ainsi, Jean Suzanne, que le roi Jean nomma son enlumineur en titre l'année même de son avènement, le 30 octobre 1350; Jean de Montmartre, enlumineur du roi, mentionné en 1351-1352; enfin Jean Lenoir, également enlumineur en titre du roi. Ce Jean Lenoir, qui se faisait aider par sa fille Bourgot, fut très probablement un des plus hauts représentants de son art. Il reçut de la Couronne, en 1358, la jouissance d'une maison à Paris. Plus tard, le duc Jean de Berry le fit travailler de 1372 à 1375. Il est vraisemblable que l'homme ainsi choisi par des connaisseurs tels que Charles V et le duc de Berry doit être l'auteur de quelques-unes des miniatures que nous admirons le plus pour son époque. Malheureusement nous n'avons pas le moindre indice qui permette d'attacher le nom de Jean Lenoir à aucune de ces œuvres en particulier.

Nous changeons probablement de classe en passant à d'autres enlumineurs toujours parisiens : Pierre Dareynes, enlumineur juré de l'Université de Paris (1368-1385), Jean l'Escripvain (1376), Jean Dacy demeurant rue Neuve-Notre-Dame (1376), Robert Lescuyer, même rue, enlumineur et libraire de l'Université (1378), etc. Le fait que certains de ces enlumineurs sont en même temps libraires donne à penser qu'ils devaient être des espèces d'entrepreneurs, exerçant le rôle de maîtres d'ateliers, plutôt que des artistes proprement dits maniant eux-mêmes le pinceau.

A cette liste, on a proposé parfois d'ajouter la mention d'un certain Raoulet d'Orléans. Raoulet d'Orléans a été en effet un homme fort employé par la Cour de France sous les règnes de Jean le Bon et de Charles V; mais rien ne donne à penser qu'il ait jamais été enlumineur; d'après ses signatures, assez nombreuses, il n'apparaît que comme un excellent copiste de manuscrits.

Dans les manuscrits à miniatures qui sont sortis de ce grand milieu parisien, pris dans son ensemble, deux particularités se rencontrent fréquemment et doivent être relevées.

L'une consiste dans l'habitude d'entourer les miniatures, dont le cadre affecte alors le plus souvent une forme chantournée en manière de quadrilobe, d'un listel tricolore bleu, blanc et rouge. Cette bordure tricolore a principalement été en usage sous Charles V. On a cru qu'elle pouvait être la marque particulière des volumes spécialement destinés à la Cour de France. Des observations plus attentives ont fait constater que son usage avait été plus général. Il semble en réalité que ce soit une tradition, une mode, si l'on veut, qui a fleuri à Paris, plus que partout ailleurs, pendant l'époque qui nous occupe, pour être ensuite abandonnée dans le cours du règne de Charles VI.



Fig. 65. — Le Dauphin Charles aux pieds de la Vierge.
Miniature de la *Bible historiale* de Raoulet d'Orléans.
(Bibl. nat., ms. fr. 5707.)

La seconde particularité, c'est la prédilection pour l'emploi des images traitées *en grisaille*. D'après ce système, plus ou moins strictement appliqué, ont été illustrés plusieurs des plus beaux volumes destinés à Charles V. Celui-ci n'était pas encore monté sur le trône que déjà on employait le procédé dans un manuscrit commandé par lui, une charmante petite *Bible historiale* que Raoulet d'Orléans acheva de copier le 20 décembre 1362 et dont l'enluminure est datée de 1363 (le tome II, seul connu, de cette *Bible* est à la Bibl. Nat., ms. français 5707). Pour une époque plus récente de quelques années, nous aurions à citer les *Voyages de Jean de Mandeville*, exemplaire copié en 1371 (Bibl. Nat., nouv. acquis. françaises 4515) et bien d'autres manuscrits encore, dont les dates s'échelonnent jusqu'en 1380.

La province. — En dehors de Paris, l'enluminure, art ou métier suivant la valeur de l'exécutant, était cultivée sur toute l'étendue, on peut le dire, du royaume de France. A Tours, par exemple, Raoulet Binet (1359) n'était pas seulement enlumineur mais peignait aussi des bannières; à Dijon, Jean Belin (1344-1382) appartenait à une famille dont plusieurs membres consacrèrent leur carrière à décorer des livres. A Toulouse, divers enlumineurs poursuivaient la série des peintures des registres

capitulaires. Mais l'examen des manuscrits à provenance locale que l'on rencontre, pour rester toujours dans les mêmes exemples, soit à Tours, soit à Dijon, comme les débris des registres capitulaires subsistants pour cette date aux Archives de Toulouse, montrent que la province, en ce qui concerne la miniature, était fort loin d'atteindre ce degré de perfection dont Paris eut maintes fois le privilège pour les œuvres de premier ordre.

Cette infériorité par rapport au milieu parisien existe même pour la région sise au nord de l'Ile-de-France, la Picardie, l'Artois, la Flandre, et les pays immédiatement avoisinants. Cependant dans ces contrées la miniature et l'enluminure avaient eu une brillante floraison durant la première moitié du XIVe siècle. Nous en avons les témoignages dans les productions auxquelles s'attachent d'une manière authentique les noms des enlumineurs Colins Chadewe (1313), Pierre de Raimbaucourt (1323), Michel van der Borch (1332) et Jean de Grise (1344). Avec la période de 1350 à 1380, l'activité des enlumineurs en ces régions ne se démentit pas. Les documents mentionnent comme ayant exercé le métier : à Lille, Jean Segard (1350), Gilles de Vertin (1356), Pierre de Lomme (1374); à Douai, Beaudart de Sauchies (1353) et Jean Leclerq de Saint-Samson (1372), celui-ci à la fois enlumineur et relieur; à Cambrai, Jean Millet (1364); etc. Dans les manuscrits correspondant comme date et origine, nous retrouvons les traditions de cette ornementation vive et spirituelle, de ces « grotesques » si amusants dont Jean de Grise a donné le meilleur spécimen dans le manuscrit qu'il acheva d'enluminer le 18 avril 1344 (Bibl. Bodléienne d'Oxford, Bodl. n° 264). En outre cette terre du Nord était généreuse en hommes de talent; c'est elle qui a fourni à la cour des premiers Valois quelques-uns de ses plus remarquables artistes. Néanmoins, en prenant les choses dans leur ensemble, chez les miniaturistes de la Flandre et des alentours qui paraissent s'être confinés exclusivement dans leur pays d'origine, nous ne rencontrons pas cette fleur de délicatesse et ce sentiment de la distinction que parvenaient à acquérir au contraire les maîtres ayant passé par Paris.

Mentionnons encore le pays d'Avignon. Là, dans la ville des papes, la présence de la cour pontificale contribuait à donner plus d'essor à l'industrie de la librairie. Les documents nomment plusieurs enlumineurs. L'un deux (1367), appelé Bernard de Toulouse, se faisait aider par une femme, Marie de Toulouse, comme Jean Lenoir, à Paris, par sa fille Bourgot. Ce n'est pas, il est vrai, au point de vue des miniatures proprement dites que brillent les manuscrits exécutés à Avignon. Ils sont généralement très médiocres sous ce rapport, pour ne pas dire plus. Mais ils méritent l'attention parce que nous y voyons introduire, dans l'ornementation, des motifs dérivant de la flore naturelle, principe qui

semble être originaire d'Italie, et qui, plus tard, dans les premières années du xv[e] siècle, a pénétré jusqu'au cœur même du royaume de France en venant donner un renouveau charmant à l'art de décorer les marges et les initiales des manuscrits.

Caractères des oeuvres. — De cette rapide promenade à travers



Fig. 66. — Miniature de l'*Information des Princes*.
(Bibl. Nat., ms. fr. 1950)

les provinces découle cette impression que, pour une Histoire générale de l'Art, ce qui doit surtout être étudié, comme donnant la note essentielle de l'époque envisagée ici, en matière de miniatures de manuscrits, ce sont les produits du milieu parisien et plus particulièrement les livres faits pour la Cour.

Nous avons rappelé plus haut, à propos du *Parement de Narbonne*, l'admirable école de miniature à laquelle on peut attacher le nom de Jean Pucelle. Celle-ci était déjà toute formée en 1327; mais son existence

s'est prolongée fort au delà de l'avènement du roi Jean en 1350. En effet, un de ses plus délicats produits, les *Heures de Yolande de Flandre*, dont les délicieux fragments appartiennent au grand amateur anglais, M. H. Yates Thompson, ne saurait être antérieur à l'an 1353. L'école continua à défendre ses doctrines non seulement durant tout le règne de Jean le Bon, mais encore sous le règne suivant. Le *Bréviaire de Paris à l'usage de Charles V*, manuscrit exquis dont nous parlerons plus loin, en est une preuve.



Fig. 67. — Miniature de présentation à Charles V du *Livre des voies de Dieu*. (Bibl. Nat., ms. fr. 1792.)

L'école de Jean Pucelle nous donne la pure tradition parisienne, celle qui se rattache par une suite de transitions continues à l'école de maître Honoré, le grand enlumineur de la fin du XIIIe siècle qui avait son atelier à Paris, rue Boutebrie. Cependant il se glisse parfois dans ses productions quelque chose du caractère international. Dans certaines dispositions de scènes, dans certains détails, on commence à sentir un souffle venu d'Italie. Nous nous bornerons à en citer un exemple. Au nombre des plus beaux volumes marqués du style de l'école, se rangent les *Miracles de la Vierge* du séminaire de Soissons, manuscrit qui paraît avoir été pris, sur le roi de France, par les Anglais à la bataille de Poitiers, comme la *Bible du roi Jean* mentionnée plus haut. Or, dans une miniature de ce livre, un château, qui d'après le texte était cependant situé

près d'Orléans, est figuré avec une architecture absolument italienne, rappelant par ses créneaux et son haut campanile le Palais Public de Sienne.

Si la vieille école de Jean Pucelle tint encore largement son rang dans le monde de la miniature à Paris, durant l'époque qui nous occupe, elle ne fut pas seule. A côté de ses productions, nous voyons d'autres manuscrits nous révéler par leurs images de nouvelles tendances. Là, le style est moins châtié, mais plus expressif; les attitudes perdent en



Fig. 68. — Le roi Jean et les chevaliers de l'ordre de l'Étoile.
Miniature des *Grandes Chroniques de France.*
(Bibl. Nat., ms. fr. 2813.)

noblesse, mais gagnent en vivacité. Nous constatons un effort pour briser les vieux moules; les compositions prennent plus de variété et plus d'originalité. Enfin, quand le cas le comporte, les miniaturistes ne se bornent plus à des figures conventionnelles; ils cherchent le portrait individuel. Nous en avons déjà un exemple dans la charmante *Bible historiale*, enluminée en 1363 pour Charles V, encore dauphin. A la fin de ce volume, est une petite effigie du dauphin, représenté en prière devant la Vierge. Malgré l'exiguïté des proportions, il y a un grand caractère de vérité dans la tête du personnage. C'est presque un document historique, permettant de constater que le futur Charles V, avant son avènement, imitait son père, Jean le Bon, en portant comme lui sa barbe entière, tandis qu'il devait ensuite se faire raser, devenu roi (fig. 65).

Le mouvement s'accentue avec le règne de Charles V au point de prendre quelquefois une allure franchement naturaliste.

Rien n'est plus frappant, à cet égard, que la série des miniatures placées en tête des volumes destinés au souverain et ayant pour sujet la « présentation » du livre au roi. Dans ces miniatures, Charles V joue le principal rôle ; les enlumineurs s'efforcent de le faire ressemblant, et comme le modèle n'est malheureusement pas beau, ils en arrivent à donner au pauvre monarque l'apparence la plus disgracieuse. Il est de ces effigies de Charles V qui touchent à la caricature. Tel est le cas, par exemple, dans un exemplaire du *Livre de l'information des princes*, traduit par Jean Golein (Bibl. Nat., ms. français 1950), dont la transcription fut terminée pour le roi le 22 septembre 1379. Et cependant ces volumes, où sa royale figure est si peu avantagée, non seulement Charles V les accepte, mais il les place amoureusement dans sa librairie. Il y a plus : dans les manuscrits mêmes que le roi a fait faire ou adapter pour son usage courant, on rencontre des représentations de sa personne les moins empreintes de majesté. Un livre d'Heures, complété pour lui, que possédait jadis la Bibliothèque nationale de Turin, aujourd'hui ravagée par l'incendie, montrait, dans une de ses miniatures, le souverain très ressemblant, encore au lit, en simple chemise de nuit, ayant près de lui, prêtes à être enfilées, les pièces les plus intimes de son vêtement de jour, caleçon et bas-de-chausses.

Du réalisme dans les figures, on devait un jour passer au réalisme pour le rendu du lieu où se déroulent les scènes figurées, montrer l'architecture des intérieurs ou la perspective des paysages, en un mot, donner aux tableaux leur cadre complet tel que le fournit, suivant les divers sujets, l'observation de la nature. Sous Charles V, on n'en était pas encore là. Que l'action ait lieu en plein air ou dans une salle quelconque, les fonds restent, en principe, toujours des fonds purement ornementaux, à la vieille mode. Quelquefois, il est vrai, le fond est formé d'une couche bleue uniforme. On pourrait croire alors que l'artiste a songé à l'azur du ciel; mais ce qui fait hésiter, c'est qu'ailleurs le même artiste emploie de la même façon une couche de rouge. Cependant il y a une tendance à multiplier les accessoires qui, placés à peu près comme des espèces de décors de théâtre, indiquent une forêt par un ou deux arbres, une montagne par un amas de rochers, une rivière par quelques lignes bleuâtres ondulées parallèlement.

Vers la fin du règne même, un très bel exemplaire du *Songe du Vergier*, qui doit dater des environs de 1378 et qui est conservé à Londres (British Museum, Royal ms., 19 C. IV), nous montre un essai de paysage. Dans une grande miniature placée en tête du livre, un enlumineur parisien, de ceux qui sacrifiaient le plus aux nouvelles doctrines, a tenté

de montrer dans son ensemble le « Vergier », c'est-à-dire le verger ou jardin, rappelé dans le titre même de l'ouvrage. Sans doute, l'œuvre est enfantine, la perpective fait sourire; mais il n'en est pas moins vrai qu'un



Fig. 69. — Le festin en l'honneur de l'empereur Charles IV.
Miniature des *Grandes Chroniques de France.*
(Bibl. Nat., ms. fr. 2813.)

premier pas est fait dans une voie où les miniaturistes français avaient cessé, depuis des siècles, de s'aventurer.

Quant aux progrès dans la variété et l'originalité des compositions, ils ont été encouragés par certains enrichissements de la littérature française contemporaine. Les trois premiers rois de la Maison de Valois, Philippe VI, Jean le Bon et surtout Charles V, ont protégé des écrivains

qui ont traduit en langue vulgaire des auteurs tels que saint Augustin, Valère-Maxime, Tite-Live, Aristote même pour certains de ses écrits. De ces traductions, on exécutait pour le roi des exemplaires somptueux, ornés d'images. Or, les textes mêmes imposaient aux miniaturistes des sujets inusités auparavant. Le nombre des thèmes s'est donc trouvé fatalement très étendu. Citons comme exemples les deux charmants exemplaires, faits pour Charles V, de la traduction des *Ethiques*, *Politiques et Economiques d'Aristote* par Nicolas Oresme, en quatre volumes, que M. Léopold Delisle a successivement retrouvés à Bruxelles (Bibl. royale, mss n[os] 9505 et 11201), à La Haye (musée Meerman Westreenien) et dans la collection de M. le comte de Wasiers. Dans ces manuscrits divers miniaturistes, qui se sont partagé la besogne, ont eu à représenter, soit au moyen de figures isolées, soit le plus souvent par des petites scènes, des sujets tels que les suivants : « Justice légale, justice distributive, justice commutative. — Tyrannie, oligarchie, démocratie. Bonne et mauvaise police des pauvres, des moyens et des riches. — Sédition ou conspiration occulte, sédition ouverte. — Trop dure discipline, bonne discipline pour les armées ; bonne discipline pour les bonnes mœurs, etc. » Le programme a excité les imaginations, et nous lui devons des scènes vives et spirituelles, souvent très heureusement inventées, dont les personnages, aux attitudes animées, font défiler sous nos yeux toutes les diverses classes de la société française vers 1372-1376.

Une autre catégorie de représentations est offerte aussi à la verve des miniaturistes. Ce sont les représentations de faits historiques contemporains. Ce n'est pas sous Charles V qu'on a commencé à traiter des sujets d'actualité. Nous en avons déjà dans la *Vie de saint Denis* exécutée vers 1317 pour Philippe le Long (Bibl. Nat., mss français 2090-2091-2092) et surtout, aux alentours de l'année 1332, dans le remarquable dessin colorié de l'école de Jean Pucelle, sinon de Pucelle lui-même, qui représente une des séances du *procès de Robert d'Artois* (Bibl. Nat., ms. français 18437). Mais ce qui est vrai, c'est que, sous Charles V, les images de ce genre deviennent plus fréquentes et sont traitées avec de moins en moins de gaucherie.

Dans cet ordre d'idées rentrent les « miniatures de présentation », avec leurs portraits dont on peut vérifier la ressemblance en ce qui concerne au moins le roi. En certains cas, la scène est réduite aux deux personnages du souverain et du donateur du livre ; mais souvent elle se développe. Dans la miniature de présentation du *Livre des voies de Dieu* (Bibl. Nat., ms. français 1792) le roi Charles V, assis sur un trône et recevant le volume de l'auteur agenouillé, a derrière lui cinq personnages de sa cour en attitudes diverses. Le carme Jean Golein, traducteur du *Rational des divins offices*, est représenté sur l'exemplaire terminé pour

Charles V en 1374 (Bibl. Nat., ms. français 437), assis aux pieds de toute la famille royale, comprenant le roi, la reine, leurs deux fils et leurs deux filles. Dans les miniatures de présentation on voit aussi apparaître, placés derrière le souverain, des personnages portant à la main des masses d'armes (Bibl. Nat., ms. français 22912; Bibl. Royale de Bruxelles, ms. n° 9505; volumes datant tous deux de 1376 environ). Suivant une observation dont l'honneur revient à Courajod, les figures de ces personnages peuvent offrir un très grand intérêt pour l'histoire de l'art. La masse désigne des officiers de la maison du roi, valets de chambre, sergents d'armes, huissiers de salle.

Or, nous savons que les titres des charges en question étaient un honneur dont on décorait parfois les artistes comme suprême récompense. Il est donc très possible que nous ayons là les portraits de certains maîtres de l'époque, par exemple d'un Jean d'Orléans ou d'un Jean de Bondol, tous deux « valets de chambre » du roi.



Fig. 70. — Lettre initiale d'un acte de 1364.
(Arch. Nat., J. 154, n° 5.)

Dans un genre différent, mais toujours dans le même ordre d'idées, d'autres miniatures du temps de Charles V affectent presque une allure de peinture officielle. Charles V immédiatement après son avènement, en 1364, fit exécuter un *Livre du Sacre des rois de France*, superbe manuscrit qui était terminé dès 1365 (British Museum, Cotton, Tiberius B. VIII). Costumes des souverains, détails liturgiques, habillements et armoiries des personnages concourant à la cérémonie, accessoires tels que l'oriflamme, tout y est minutieusement particularisé, comme dans une sorte de procès-verbal en peinture.

Le Sacre de Charles V et de la reine Jeanne de Bourbon est également l'objet de représentations un peu plus récentes, mais datant encore de l'époque de ces souverains, dans le *Rational des divins offices*, achevé pour le roi en 1374 (Bibl. Nat., ms. français 437), et dans un magnifique exemplaire des *Grandes Chroniques de France*, exemplaire copié vers l'année 1375 et terminé au plus tôt en 1379 (Bibl. Nat., ms. français 2813, f° 439).

Cet exemplaire des *Grandes Chroniques* de provenance royale contient

d'autres miniatures, encore plus remarquables au point de vue que nous envisageons en ce moment. Ce sont des miniatures qui racontent le voyage en France et le séjour à Paris en 1377 de l'empereur Charles IV. Cette venue d'un souverain étranger fut célébrée avec pompe. Entre autres épisodes, le roi de France donna à son hôte un grand dîner d'apparat. Ce festin fut égayé, suivant la mode du temps, par ce que l'on appelait des « entremets », sorte de représentations théâtrales avec acteurs en costumes et accessoires roulants formant comme des décors praticables. Un des enlumineurs qui ont illustré le manuscrit français 2813 s'est attaché à représenter ce festin par une miniature (fol. 473 v°), à laquelle il a donné des dimensions supérieures à celles des autres images du volume. Dans son œuvre, il n'a rien omis, ni les tentures de la salle du festin, ni la table d'honneur à laquelle sont assis les souverains avec quelques convives de haut rang, ni, au premier plan, un des « entremets » consistant dans l'épisode d'un combat autour d'un décor mouvant qui figure une bastille ou forteresse. Un tel tableau, par la multiplicité des plans et la diversité des groupes, dépassait de loin les compositions toujours relativement simples des vieux maîtres, tels qu'un Jean Pucelle. Aussi le résultat obtenu laisse-t-il encore fort à désirer. L'œuvre abonde en gaucheries; la perspective est impossible; les têtes des personnages, que l'auteur a voulu cependant chercher à particulariser (nous pouvons le vérifier pour le roi), restent inexpressives. Mais il n'y en a pas moins un grand effort tenté; et jusque-là, la miniature française, du moins dans ce qui subsiste de ses œuvres, n'avait jamais abordé avec autant d'audace un programme aussi compliqué à réaliser.



Fig. 71. — Lettre initiale de l'acte de fondation de la Sainte-Chapelle de Vincennes (1379).
(Arch. Nat., L. 852, n° 1.)

La décoration des chartes. — C'est une idée qui a été appliquée en divers pays, que celle de rehausser par des ornements, et même des images, tantôt simplement dessinées, tantôt peintes en couleurs, non seulement les livres, mais les originaux de certains actes tels que des diplômes, des chartes royales ou seigneuriales, particulièrement des chartes relatives à

des actes gracieux, dons, fondations, anoblissements. En France, on a usé de ce procédé à diverses époques. Ainsi, pour ne pas sortir de la période dont nous traitons, le procès-verbal d'un serment prêté par le roi Jean peu après son avénement, en octobre 1350, débute par une suite de caractères de fantaisie avec figures en grotesques (Arch. nat., K. 47, n° 6). Mais sous Charles V, le genre atteignit à une supériorité éclatante, cultivé qu'il fut par de vrais artistes, à la fois inventeurs pleins d'imagination et dessinateurs de premier ordre. Les Archives nationales de Paris en conservent plusieurs spécimens admirables, dont la plupart sont reproduits dans la publication intitulée : *le Musée des Archives nationales*. Mentionnons-en quelques-uns, d'après l'ordre chronologique des documents. En tête d'un acte de juillet 1364 (Arch. nat., J. 154, n° 5), un grand *C* initial sert de cadre à un portrait de Charles V, représenté cette fois dans la majesté de la puissance souveraine. Des anges apportent la couronne royale, et près du roi est un massier, qui, d'après les considérations indiquées plus haut, pourrait bien être l'auteur même de la composition. Par la pureté du style et la fermeté du dessin, cette image du monarque mérite d'être mise en parallèle avec celle que l'on admire sur le *Parement de Narbonne*.

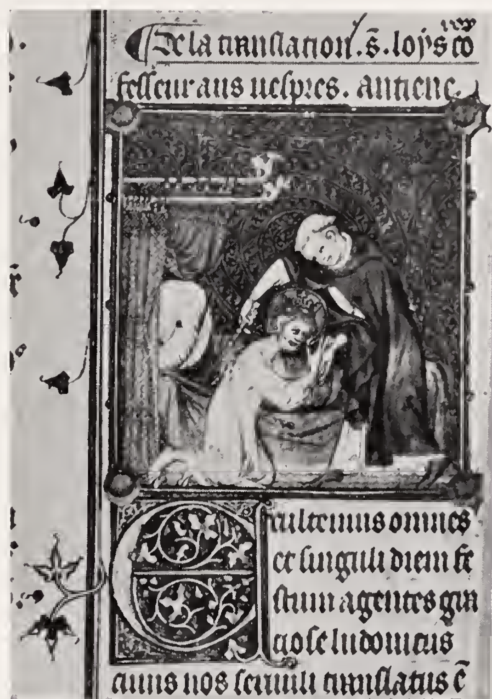


Fig. 72. — Saint Louis se faisant donner la discipline. Miniature d'un Bréviaire de Paris à l'usage du roi Charles V.
(Bibl. Nat., ms. lat. 1052.)

Le roi réapparaît, occupé à remettre une relique de la vraie croix au duc de Berry dans le *K*, première lettre de son nom latin *Karolus*, par lequel débute un acte de janvier 1372 (Arch. nat., J. 185, n° 6). Un autre *K* est surtout d'une beauté extraordinaire et d'une fantaisie délicieuse. Contenant un portrait du roi, employé ici comme élément décoratif, il orne l'acte de fondation de la Sainte-Chapelle de Vincennes en novembre 1379 (Arch. nat., L. 852, n° 1). Récemment M. le comte H.-François Delaborde a encore retrouvé et savamment commenté un acte du 14 septembre 1374 sur lequel sont réunies les effigies de tous les membres de la famille royale (Arch. nat., J. 465, n° 48). A côté de ces superbes pièces d'archives qui mettent en scène Charles V, citons aussi un acte du mois de juin 1372, émanant de la reine douairière Blanche de Navarre, seconde femme de

Philippe VI de Valois (Arch. nat., K. 49). Le *B* du nom de la reine renferme une composition de sept grands personnages.

Les exemples précédents consistent pour la plupart en simples dessins au trait. C'était au contraire d'une véritable miniature, peinte en couleurs variées, qu'était décoré un registre de l'*Hommage du comté de Clermont en Beauvaisis*, jadis à la Chambre des comptes de Paris. L'original a malheureusement disparu, et il n'en reste que de méchantes reproductions. On ne saurait trop le regretter; car cette miniature, qui représentait le duc Louis de Bourbon prêtant hommage à Charles V, était un vrai tableau d'histoire.



Fig. 73. — Nativité de la Vierge. Miniature d'un bréviaire de Paris à l'usage du roi Charles V. (Bibl. Nat., ms. lat. 1052.)

Les plus grands miniaturistes du temps de Jean le Bon et de Charles V. — Dans tout ce qui précède, nous nous en sommes tenu à l'indication des grandes lignes. On pourrait pénétrer plus avant dans le détail, et établir, par une étude minutieuse des manuscrits à miniatures et des chartes à décoration, toute une classification des œuvres d'après des caractères typiques qui dénotent autant de mains différentes d'exécutants. Après avoir mis de côté tout ce qui ne trahit que de vulgaires ouvriers, on arriverait facilement, pour l'époque de Jean le Bon et de Charles V, à distinguer, par leur style particulier, jusqu'à quinze ou vingt individus de talent plus relevé et méritant vraiment le titre d'artistes. Les limites qui nous sont imposées ne permettent pas d'entrer dans une analyse aussi étendue. Mais ce serait être incomplet que de ne pas signaler au moins deux maîtres qui ont été les plus brillants représentants de l'art de la miniature à Paris à la fin du règne de Charles V.

Ces maîtres sont encore malheureusement anonymes. Seules leurs œuvres permettent, par les dates et les provenances des manuscrits, d'affirmer qu'ils ont travaillé pour la cour de France et qu'ils appartenaient au grand milieu parisien.

Le premier de ces maîtres est un adepte des anciennes traditions. Il se rattache à l'école de Jean Pucelle. Doué d'une merveilleuse finesse d'exécution, il pousse au suprême degré les qualités de cette école, dis-

tinction, élégance, pureté de style. Il y ajoute dans le caractère moins banal qu'il donne aux têtes de ses personnages quelque chose d'un peu plus personnel; mais il reste cependant toujours dans les limites d'une sage correction. A l'actif de ce maître, il faut porter surtout une partie des deux cents petites miniatures environ dont est illustré un *Bréviaire de Paris à l'usage du roi Charles V* (Bibl. Nat., ms. latin 1052). Ce *Bréviaire* est un des plus délicieux manuscrits qui se puissent voir; d'anciens inventaires le qualifiaient à juste titre de « très noblement enluminé et historié ». Certaines des miniatures dues au maître que nous envisageons, par exemple une *Annonciation*, un *Saint Louis se faisant donner la discipline*, une *Nativité de la Vierge*, une *Communion de saint Denis avant son martyre*, sont véritablement d'exquis petits chefs-d'œuvre (fol. 552, 574 v°, 499 et 529 v° du ms.).



Fig. 74. — Miniature de présentation à Charles V de la traduction de la *Cité de Dieu*, par Raoul de Presles. (Bibl. Nat., ms. fr. 22912.)

Le second maître fut probablement un chef d'atelier, laissant faire une partie de sa besogne à des aides; c'est, du moins, ce que donneraient à penser certaines inégalités dans l'exécution. Mais ses collaborateurs se sont tellement identifiés avec lui, que nous pouvons rapporter au maître l'honneur de toutes les œuvres produites, de même que nous attachons le nom de Raphaël à des peintures et des fresques qui dérivent seulement de l'inspiration de Raphaël, sans être de sa main propre.

Le maître en question, en opposition avec le premier, est un représentant des idées nouvelles, de la tendance vers un art plus libre et plus vivant. Parfois il peint en toutes couleurs; mais le plus souvent il emploie le procédé de la « miniature en grisaille », laissant les vêtements monochromes dans un ton très clair, donnant au contraire les teintes de la nature aux carnations, enfin détachant ses figures sur un fond fortement colorié, généralement rouge soutenu ou bleu foncé. Chez lui, les personnages, moins élégants que ceux de l'école de Pucelle, mais aussi beau-

coup moins figés dans l'observation des formules, se distinguent par la variété et l'animation des attitudes. L'œil est vif; les visages, d'un galbe plein et arrondi chez les jeunes gens, plaisent par leur expression intelligente. Le maître recherche le mouvement jusque dans les détails; il aime les grandes barbes ondulées et se plaît à faire voltiger des cheveux très bouclés autour de ses têtes d'anges. Enfin, et surtout, il s'attache à la composition, sort des sentiers trop battus, et trouve souvent d'heureuses inventions pour poser et grouper ses acteurs.

A bien des égards, non seulement par les tendances, mais aussi par



Fig. 75. — L'Ange du Jugement pesant les âmes. Miniature de la traduction de la *Cité de Dieu*.
(Bibl. Nat., ms. fr. 22913.)

certains procédés de facture, par exemple par la manière de faire briller l'œil, ou par la souplesse apportée au rendu du modelé dans les plis des étoffes, il est incontestable que le style de ce maître rappelle le style de Jean de Bondol, tel que nous pouvons connaître celui-ci par le frontispice de la *Bible de Jean de Vaudetar* ou le deviner sous l'interprétation du tapissier dans la tenture de l'*Apocalypse* d'Angers. Ce serait être téméraire que de proposer de voir dans le miniaturiste en question l'élève de Jean de Bondol, le « famulus » mentionné par un document, et encore plus de songer à Jean de Bondol lui-même. Mais en tenant compte des points de contact on peut tout au moins le qualifier de « maître travaillant *dans la manière* de Bondol ».

Ce maître a été employé par Charles V et par ses frères; on retrouve encore son style dans des manuscrits qui sont un peu postérieurs à

l'avènement de Charles VI en 1380. Sans dépasser ici cette date, citons, comme types de son genre habituel, certaines illustrations qui se rencontrent, mélangées avec des images de mains différentes et beaucoup moins bonnes, dans une copie de la *traduction de la Cité de Dieu*, par Raoul de Presles. Cette copie, en deux volumes, a été faite pour Charles V et son exécution peut être fixée aux environs de 1376 (Bibl. Nat., mss français 22912 et 22913). Au tome I de cet exemplaire (fol. 303 v°) une *Adoration des idoles* est déjà très remarquable; mais le maître a donné surtout toute la mesure de son talent, en même temps que de ses aspirations novatrices, dans une page du tome II (fol. 370), sur laquelle on voit l'*Ange du jugement pesant les âmes*. Cette dernière œuvre compte au premier rang parmi les plus belles créations de la miniature française avant 1380.

Avec cette *Pesée des âmes*, d'un caractère hardi et personnel, avec le curieux *Festin de l'empereur* des *Grandes Chroniques de France*, avec ces miniatures de présentation où la tête du roi est marquée au sceau d'un réalisme si accentué, sans oublier l'essai de paysage dans le *Songe du Vergier* de Londres, nous avons les premiers frémissements d'une grande et décisive évolution qui se prépare. Nous allons voir cette évolution s'accomplir pendant la période du règne de Charles VI.

II

LE RÈGNE DE CHARLES VI

Conditions générales et influences subies. — Le 12 août 1391, il se passa à Paris un fait qui n'eut sans doute à l'époque qu'un faible retentissement, dont aucune chronique n'a parlé, et qui a même bien peu attiré jusqu'ici l'attention des historiens de l'art, mais qui n'en est pas moins de la plus haute importance. Vingt-cinq peintres, ayant à leur tête deux peintres de la Cour de France, Jean d'Orléans et Colard de Laon, et le peintre en titre du duc Jean de Berry, se réunirent avec cinq sculpteurs et firent approuver par le prévôt de Paris les statuts d'une association qu'ils formaient entre eux. Dans ces statuts, ce qui domine, c'est l'esprit académique au sens moderne du mot, tel qu'il a régné aux XVIIe et XVIIIe siècles dans l'ancienne Académie royale de peinture et de sculpture, tel qu'il persiste encore dans nos modernes institutions. En effet, les fondateurs

se proposaient d'empêcher l'art de s'avilir par l'oubli des bonnes règles ; ils aspiraient à diriger les préférences du public, à opérer une sélection entre les artistes, à faire que les maîtres de talent, les « prudhommes du métier », ne fussent pas confondus avec les méchants barbouilleurs auxquels l'ignorance des bonnes gens confiait trop légèrement des commandes dont les résultats étaient déplorables.

Cette tentative si intéressante, qui, suivant certains auteurs, aurait été l'origine de l'Académie de Saint-Luc demeurée vivace jusqu'à la Révolution française, est une preuve de l'importance que les artistes prenaient de plus en plus dans le milieu parisien.

Durant tout le règne de Charles VI, comme sous les règnes de Jean le Bon et de Charles V, le talent pour la peinture continue à valoir, à ceux qui en sont doués, gros gages, pensions, situations et charges honorifiques à la Cour de France ou dans les maisons des princes.

Les membres de la famille royale exercent la plus salutaire influence, en protégeant libéralement les arts. Au premier rang d'entre eux se place l'oncle du roi Charles VI, le fameux duc Jean de Berry, qui dépense des sommes énormes à faire exécuter des œuvres d'art de toute espèce et à recueillir des collections merveilleuses. En ce qui touche spécialement les peintres et les miniaturistes, le duc de Berry ne se contente pas de payer grassement les maîtres dont il apprécie le mérite et de les combler de cadeaux; il les fait entrer dans son intimité; il se plaît à deviser avec eux de leurs travaux; il accepte des badinages de leur part. Il va même presque trop loin, car il n'hésite pas à faire, au besoin, abus de sa haute situation dans le royaume pour essayer d'entraver les lois de la justice, quand un de ses peintres s'est attiré quelque méchante affaire. Dans ses collections figurent un nombre relativement élevé d'œuvres de peinture; c'est pour lui que sont enluminés quelques-uns des plus beaux manuscrits à miniatures qui existent. Il organise même une galerie de portraits peints, dans son château de Bicêtre.

A côté du duc Jean de Berry, le roi et la reine, le duc Louis d'Orléans, frère du roi, les ducs de Bourgogne Philippe le Hardi et Jean sans Peur, et quantité d'autres princes, grands seigneurs ou prélats, multiplient les commandes. Les gens d'une classe plus modeste, eux-mêmes, ne restent pas en arrière. Pour n'en citer qu'un exemple, c'est un simple maître des comptes, Jean de la Croix, qui donne, en 1412, à l'église Saint-Magloire de Paris, un missel aujourd'hui à la Bibliothèque de l'Arsenal (n° 623) et qui renferme des peintures très remarquables.

Suivant l'occurrence, princes et grands seigneurs emploient les maîtres qu'ils prennent à leur service dans leurs domaines et leurs châteaux. Le duc de Berry fait travailler ses peintres à Étampes, à Mehun-sur-Yèvre, à Bourges et à Poitiers; les ducs de Bourgogne envoient les

leurs à Dijon. Néanmoins, dans le royaume de France, Paris tient toujours une place exceptionnelle, comme foyer de développement intellectuel.



FIG. 76. — Le duc de Berry en prière. Miniature des *Heures de Turin*.

C'est aux environs de l'année 1400 qu'un écrivain du XVe siècle, Guillebert de Metz, place le moment où la capitale de la France atteignit, sous tous les rapports, un degré de prospérité dont le souvenir éblouissant finit presque par prendre, pour les gens des générations postérieures, une

apparence de légende. Au point de vue des arts en particulier, Paris constitue le centre prépondérant dont le renom s'étend au loin. On voit alors agir avec une intensité croissante cette attraction que nous avons déjà signalée antérieurement à 1380 et qui entraîne vers la région parisienne et le brillant milieu de la Cour de France des gens de talent, originaires des pays qui formèrent autrefois le nord et le nord-est de la Gaule antique. L'attirance de Paris se propage sur toute la zone qui touche à la rive gauche du Rhin. Non seulement la Flandre et l'Artois, qui faisaient partie officiellement du royaume des Fleurs de Lys, mais l'Alsace, le Hainaut, la Hollande, l'évêché de Liége, le pays de Cologne et plus encore peut-être la contrée comprise entre la Meuse et le Rhin, que l'on appelait assez communément en France le « païs d'Allemagne » et qui comprenait les duchés de Limbourg et de Gueldre, contribuent largement à l'expansion de l'art de la peinture dans la France royale.

Les circonstances politiques, et notamment une série de mariages princiers, contribuent à accentuer le mouvement. En 1369, l'héritière du comté de Flandre a épousé un des fils du roi Jean le Bon, Philippe le Hardi, duc de Bourgogne. Celui-ci, à la mort de son beau-père, en 1383, devient effectivement souverain de la Flandre. Amateur de peinture, il se montre bon Flamand dans le choix de ses peintres et enlumineurs, et c'est aux artistes des provinces du Nord qu'il réserve ses préférences. Mais en même temps le duc Philippe le Hardi est avant tout un Français, ou pour mieux dire un Parisien de goût. Ses résidences favorites sont Paris ou, près de Paris, le château de Conflans. Il en résulte ce fait curieux que, quand un peintre flamand veut entrer au service de son souverain le comte de Flandre, c'est à Paris ou dans la banlieue parisienne qu'il doit aller chercher son engagement.

Parmi les princes qui séjournent fréquemment à Paris et qui y possèdent des hôtels, ou qui sont intimement mêlés à la vie de la Cour de France, figurent un fils et un gendre de ce même duc Philippe le Hardi; or, le fils, Antoine de Bourgogne, est le maître des duchés de Brabant et de Limbourg; le gendre, Guillaume IV de Bavière, possède les comtés de Hainaut et de Hollande. Le frère de ce dernier, Jean de Bavière-Hainaut, dit Sans Pitié, évêque de Liége, est aussi un habitué de Paris. En un mot, sous le règne de Charles VI, tous les gouvernants des pays qui composent les modernes Pays-Bas tiennent, par leur race, leurs alliances, ou tout au moins leurs goûts, au milieu si brillant de l'Ile-de-France. Les pays d'outre-Rhin même sont représentés à Paris avec la reine Isabeau de Bavière et son frère, le duc Louis le Barbu.

On comprend aisément combien l'exemple des princes dut avoir d'influence sur les artistes qui étaient nés leurs sujets. Le mouvement fut tel qu'on peut véritablement dire que, sous Charles VI, c'est Paris qui a

joué à l'égard des peintres et enlumineurs de valeur, issus des diverses provinces belges, ce rôle de centre de ralliement et de grand marché pour les demandes des amateurs, qui devait, à des époques plus récentes, revenir à Bruges, à Gand et à Bruxelles. Si nous étudions, en effet, d'après les documents, les biographies des maîtres du pinceau, originaires des régions du nord de la Gaule, qui ont le plus marqué à cette époque, les Melchior Broederlam, les André Beauneveu, les Jean de Beaumetz, les Jean Malouel, les Jacques Coene de Bruges, les Pol de Limbourg, nous constatons que tous, sans exception, au moins à un moment quelconque de leur existence, ont passé par Paris.

La venue au cœur de la France de ces artistes nés en des régions plus septentrionales eut d'heureuses conséquences. L'art traditionnel de l'Ile-de-France, tel que nous pouvons l'étudier dans la série des miniatures, sur les productions des derniers représentants de la vieille école de Jean Pucelle, commençait, déjà sous Charles V, à tomber dans la redite des formules banales; il menaçait de tourner à l'afféterie par une recherche trop exclusive de l'élégance. Les nouveaux arrivés contribuèrent à le réveiller et à lui infuser, comme un sang généreux, des principes féconds dérivant d'une observation de plus en plus attentive de la nature.

Peut-être a-t-on été porté à exagérer la part des artistes du Nord dans le grand mouvement naturaliste qui a triomphé en France au début du xve siècle, et que révèle d'une manière éclatante la série des miniatures. Ce mouvement serait vraisemblablement arrivé à se produire même sans leur participation, par la seule force des choses. Il n'en est pas moins vrai que, à défaut des tableaux proprement dits et des grands morceaux de peinture disparus sous les coups du temps, les manuscrits contemporains du règne de Charles VI, qui nous révèlent les tendances novatrices les plus intéressantes, qui nous montrent, par exemple, l'étude attentive du modèle individuel ou l'introduction du paysage, sont toujours des volumes en face desquels la discussion critique des documents autorise à prononcer des noms de peintres-miniaturistes venus du Nord.

Il y eut aussi un mouvement réflexe. La France centrale exerça une bienfaisante action sur les artistes qu'elle adoptait. Ceux-ci subirent à un très haut degré l'influence du grand foyer d'art créé par la cour des Valois; ils gagnèrent, à le fréquenter, un vernis de délicatesse, un sentiment de la mesure, que l'on ne trouve pas chez leurs compatriotes restés immuablement au pays natal. Ce fait ressort, avec une grande évidence, de la comparaison que l'on peut établir entre des manuscrits à images présentant des rapports de style, mais exécutés en pays différents: par exemple, entre certains livres du duc Jean de Berry et une *Apocalypse en hollandais* qui forme le Manuscrit néerlandais 3 de la Bibliothèque Nationale.

Un autre élément agit encore puissamment dans l'évolution de la peinture sous Charles VI; ce fut l'élément italien.

Durant la majeure partie de ce règne, les relations entre la France et l'Italie furent rendues très actives par toute une série de causes qu'il serait trop long d'énumérer ici : causes politiques, économiques, commerciales, religieuses même, du fait du grand schisme d'Occident.

Des courtiers italiens étaient établis à Paris, et plusieurs de ceux-ci, les Rapondi et Pietro Sacco, de Vérone, s'occupaient de fournir des livres enluminés à des amateurs comme le duc Jean de Berry et les ducs de Bourgogne. On voit aussi se profiler, dans les écrits du temps, la curieuse figure d'un Milanais, Giovanni Alcherio, qui, s'occupant d'étudier la technique de la peinture, faisait en quelque sorte la navette entre la France et l'Italie, entrant en relations avec les peintres et les miniaturistes de ces deux pays et transportant, d'un côté à l'autre des Alpes, des enseignements et des secrets de métier. Le commerce, les échanges de cadeaux entre grands personnages amenaient dans les collections françaises de nombreux objets d'art italiens, qui pouvaient ensuite aisément devenir des modèles. Les artistes eux-mêmes voyageaient. Déjà à la fin du règne de Charles V, Jean d'Arbois, peintre en titre du duc de Bourgogne Philippe le Hardi, avait été en Italie. En 1398, nous voyons un peintre enlumineur nommé Jacques Coene, qui était venu de Bruges, son pays natal, s'installer à Paris, être appelé à Milan, puis, après un séjour en Lombardie, regagner le royaume de Charles VI, pour continuer à y travailler

Ces contacts multipliés entre la France et l'Italie ont porté leurs fruits. Les rares tableaux de l'époque parvenus jusqu'à nous et, d'une manière beaucoup plus ample et plus accentuée, de très nombreuses miniatures de manuscrits nous prouvent que, durant la période que nous envisageons, de 1380 à 1422, les peintres français, soit pour le coloris, tenu dans des gammes de tons clairs et limpides, soit pour le choix de certains détails, soit même pour la conception des sujets, ont souvent subi l'impression des œuvres laissées par les maîtres siennois et florentins du XIVe siècle.

Un dernier facteur, dont l'origine serait également facile à expliquer par des causes historiques, vient encore exercer sur la peinture du temps une influence sensible; c'est la tendance à l'orientalisme. On la remarque dans beaucoup de miniatures et même dans des tableaux, où les costumes, les turbans, et jusqu'aux types ethniques des populations d'Afrique et d'Asie, sont reproduits avec une fidélité parfois surprenante. La miniature de la *Rencontre des Rois Mages*, peinte par Pol de Limbourg et ses frères dans les *Très riches Heures du duc de Berry*, nous en donne un exemple, en même temps qu'avec ses monuments parisiens, Notre-Dame

et la Sainte-Chapelle, se profilant à l'arrière-plan, elle nous offre un



FIG. 77. — La Rencontre des Rois Mages, par Pol de Limbourg et ses frères. Miniature des *Très riches Heures du duc de Berry*.
(Chantilly, Musée Condé.)

type d'œuvre exécutée au cœur de la France royale par des artistes venus du Nord.

De ce mélange d'éléments septentrionaux, d'influence des modèles italiens, d'intelligente curiosité à l'égard de la civilisation orientale, venant se fondre et s'amalgamer avec les vieilles traditions de pureté de style, de clarté de pensées et d'élégance de dessin qui dominaient depuis longtemps dans l'Ile-de-France, naquit un style que j'ai déjà qualifié, après Courajod, d' « international ». Ce style, par l'emploi des tonalités claires, par son caractère hybride qui a pu faire penser tantôt à l'école colonaise, tantôt à l'école siennoise, a quelque peu dérouté les premiers observateurs. En réalité, il nous représente la mode qui a été en faveur dans le milieu de la Cour de France au plus brillant moment du règne de Charles VI, depuis 1380 jusqu'à 1416 environ.

LES PEINTRES PROPREMENT DITS ET LEURS ŒUVRES

La liste des maîtres qui organisèrent à Paris, en 1391, cette véritable académie de peinture et de sculpture, dont nous avons parlé, doit évidemment nous donner l'indication des peintres qui étaient alors le plus en renom dans la capitale de la France.

En tête de cette liste est inscrit le peintre du roi, Jean d'Orléans, que nous avons vu débuter sous Charles V.

L'activité de Jean d'Orléans se maintint pendant toute la première moitié du règne de Charles VI. En 1383, il exécuta pour le duc de Bourgogne un diptyque de forme ronde, dont l'un des volets représentait le *Christ au sépulcre* soutenu par un ange, et l'autre, la *Vierge* s'appuyant sur *saint Jean*, tandis que sur les revers étaient peints *saint Christophe* et l'*Agneau Mystique*. En 1390, il avait fait pour Charles VI deux tableaux représentant la *Vierge*, et un diptyque où *Notre-Dame* et *sainte Catherine* faisaient face à *saint Jean-Baptiste* et *saint Georges*. En 1392, à l'occasion de la naissance du Dauphin, il peignit sur bois une *Annonciation*. En 1396, il fut occupé aux fêtes du mariage d'Isabelle de France avec le roi Richard II d'Angleterre.

Héritier de la longévité de son aïeul ou du moins parent le vieil Évrard d'Orléans, Jean d'Orléans vécut jusque vers 1418. Toutefois, à partir des premières années du xve siècle, et au plus tard dès 1404, tout en lui laissant le titre et les émoluments de peintre du roi, on lui donna un suppléant dans la personne de son fils, François d'Orléans.

Celui-ci paraît avoir été aussi un artiste très apprécié, peintre et valet de chambre du roi, et en même temps peintre en titre de Louis de France, duc de Guyenne (1414-1415). François d'Orléans était encore en fonction

au moment de la mort de Charles VI, et ce fut lui qui eut à s'occuper, suivant la coutume, d'exécuter l'effigie du roi défunt pour la faire figurer dans la cérémonie des obsèques.

« Peintre et valet de chambre du roi », c'est également le titre que porta, de 1391 à 1411, un autre des artistes nommé au commencement de la liste de 1391, Colard de Laon, originaire de Jumigny, petite localité des environs de Laon.

Colard de Laon était déjà à Paris en 1377; il vivait encore en 1411, mais il était mort le 17 mai 1417. En dehors du roi, il eut pour client et protecteur le duc Louis d'Orléans, qui, dès 1390, avait fait de lui son peintre en titre et valet de chambre, et les ducs de Bourgogne, qui l'employèrent à diverses reprises jusqu'en 1409.

Colard de Laon dut avoir l'existence la plus active. Comme peintre proprement dit, il est appelé à décorer de sujets religieux l'armoire aux reliques de la reine Isabeau de Bavière, et, en 1397, on lui commande, pour mettre au chevet du berceau d'un fils qui vient de naître au roi, un tableau représentant *saint Louis de France* et *saint Louis de Toulouse*. La même année, fait curieux à noter, il est chargé de mettre au point un tableau apporté d'Allemagne. En 1405-1406, il exécute un tableau destiné au Parquet du parlement de Paris. Bien d'autres occupations l'absorbent encore; il donne des cartons de tapisseries; il s'occupe de décoration; il participe à l'organisation de fêtes telles que celles qui célébrèrent, en 1389, l'entrée à Paris d'Isabeau de Bavière. Il semble même qu'il ait été aussi une sorte d'entrepreneur, presque de spéculateur, dont les entreprises n'auraient pas été toujours également heureuses.

Je pourrais donner des détails sur d'autres peintres également désignés dans les statuts de 1391, et parler par exemple de Guillaume Loyseau, qui travailla en 1393 aux Célestins de Paris. Mais je me bornerai à dire encore un mot d'un peintre qui a l'honneur d'être nommé le second dans la liste de 1391, immédiatement après Jean d'Orléans et avant Colard de Laon: c'est Étienne Langlier ou Lannelier.

Ce dernier nous introduit dans un monde singulièrement vivant et intéressant, celui des peintres du duc Jean de Berry. Étienne Langlier, en effet, au moment où il occupait une place aussi en évidence parmi les maîtres parisiens, était depuis longtemps déjà (au moins depuis 1369), peintre en titre du duc Jean de Berry.

De toutes les œuvres de grande peinture commandées par le duc de Berry, aucune ne paraît avoir subsisté. Du vivant même du prince, sa collection de portraits conservée au château de Bicêtre avait déjà péri dans les désastres de la guerre civile. Mais il est vraisemblable que ces œuvres devaient être très remarquables, car nous voyons, vers 1393, le duc de Bourgogne envoyer, comme en pèlerinage artistique, son peintre Jean

de Beaumetz visiter le château de Mehun-sur-Yèvre où le duc de Berry avait fait exécuter des travaux d'art.

Dans le cours de sa longue existence, qu'il prolongea jusqu'à l'âge de soixante-seize ans, le duc Jean de Berry eut à son service, avec Étienne Lannelier ou après lui, plusieurs autres peintres.

Mentionnons Guillaume Deschamps, qui était élève d'Étienne Lannelier; Jean de Hollande, qui travaillait à Bourges (1398); Richard le peintre et son fils Jean, qui demeuraient à Poitiers (1385); Mile le Cavelier, qui paraît avoir été un peintre verrier; enfin Michelet Saumon, qui était peintre en titre à la mort du duc (1416), et Jehannin d'Orléans, employé également dans les dernières années de la vie du prince.

Le peintre Michelet Saumon était-il le même personnage qu'un architecte portant un nom identique, qui bâtit en 1375 le collège de Dormans? Si le fait était jamais prouvé, il en résulterait que Michelet Saumon aurait été un artiste de talents multiples et sans doute de grande envergure.

Quant à Jehannin d'Orléans, on a proposé de l'identifier soit avec Jean d'Orléans, peintre du roi, soit avec un certain Jean Granchier, *dit* d'Orléans, qui, suivant les documents, poursuivit sa carrière jusqu'en plein règne de Charles VII.

Le duc de Berry eut encore dans sa maison d'autres maîtres maniant le pinceau dont les noms méritent de devenir à jamais célèbres : André Beauneveu, Jacquemart de Hesdin, Pol de Limbourg et ses frères. Mais ceux-ci furent employés par le duc à illustrer des manuscrits, et nous les retrouverons quand nous traiterons des miniaturistes.

En regard des peintres du duc de Berry, on peut placer le groupe non moins important des peintres des ducs de Bourgogne, Philippe le Hardi et son fils Jean sans Peur.

Unissant les titres de comte de Flandre et de comte d'Artois à celui de duc de Bourgogne, Philippe le Hardi et Jean sans Peur semblent avoir eu à cœur de s'attacher principalement des artistes originaires de leurs domaines du Nord. En tête de ceux-ci, par ordre chronologique, se place, avec Jean de Hasselt qui avait été au service de Louis de Mâle, comte de Flandre, Jean de Beaumetz.

Jean de Beaumetz, sans doute originaire d'une localité du même nom, sise dans le Pas-de-Calais, habita successivement Arras, Valenciennes et Paris. Il se trouvait dans cette dernière ville lorsque, le 15 mai 1375, il fut engagé par le duc de Bourgogne comme peintre en titre. Dès 1377 au plus tard, il était aussi valet de chambre du duc. Touchant des gages relativement très élevés, il resta en fonction jusqu'à sa mort, survenue le 16 octobre 1396.

Beaumetz travailla principalement pour la chartreuse de Champmol près Dijon, et aux deux châteaux d'Argilly et de Germolle en Bourgogne.

Dans les dernières années de sa vie en particulier, il avait exécuté 24 tableaux pour les cellules des moines de la chartreuse de Champmol et plusieurs retables, dont l'un, à volets mobiles, mis en place en août 1390, représentait au centre l'*Assomption* et à droite et à gauche l'*Annonciation* et la *Visitation*.

Beaumetz, pour subvenir à tous ces travaux, avait autour de lui un atelier important. En 1388, il occupait jusqu'à 19 ouvriers, dont plusieurs d'origine flamande. Parmi ses collaborateurs figure Arnoul ou Raoul Picornet, qui opérait sous ses ordres en 1384 et qui devint à son tour un chef d'atelier ayant eu des élèves.

En même temps que Jean de Baumetz, le duc de Bourgogne Philippe le Hardi employa un maître originaire



Fig. 78. — La Présentation au Temple et la Fuite en Égypte.
Volet de retable par Melchior Broederlam.
(Musée de Dijon.)

d'Ypres, Melchior Broederlam, déjà qualifié de peintre et valet de chambre du duc vers la fin de 1385.

Sauf un séjour de trois ans au château de Hesdin, sauf des voyages à

Paris et à Dijon, Broederlam, dont on suit la trace depuis 1381 jusqu'en 1409-1410, paraît avoir, d'après les documents, presque toujours habité sa ville natale. Son œuvre capitale, commandée par le duc de Bourgogne pour la chartreuse de Champmol près Dijon, consistait en 4 volets de retables, que le peintre s'engagea à exécuter par contrat du mois de février 1392. Broederlam termina ses volets en 1399 et vint lui-même les mettre en place. Le duc de Bourgogne fut tellement satisfait du travail, qu'en sus d'un prix déjà très élevé, fixé par le contrat, il fit donner à l'artiste une très grosse rémunération supplémentaire.

Nous reparlerons un peu plus loin de ces volets de retables, dont deux ont échappé à la destruction et sont au musée de Dijon.

Nous avons dit plus haut que Jean de Beaumetz était mort vers la fin de 1396. Le 5 août 1397, le duc de Bourgogne lui donna comme successeur Jean Malouel. Celui-ci était originaire du pays de Gueldre. Avant d'entrer au service du duc de Bourgogne, il habitait Paris et avait travaillé, vers 1396, pour Isabeau de Bavière. Les documents montrent que Malouel déploya beaucoup d'activité pour satisfaire le duc son protecteur. Ce prince possédait de sa main un triptyque ouvrant, avec *Notre-Dame* au milieu, les *deux saint Jean, saint Pierre et saint Antoine*. En 1398, le duc lui commanda encore cinq retables pour la chartreuse de Champmol.

Toujours pour le duc, on le voit successivement aller à Conflans, à Paris, à Arras, puis revenir à Dijon. Comme il arrivait souvent aux peintres, Malouel eut aussi à mettre en couleurs des statues, et l'on sait qu'il peignit le fameux *Puits de Moïse*, dont la sculpture avait été exécutée par Claus Sluter.

Lorsque Jean sans Peur succéda à son père Philippe le Hardi, le nouveau duc conserva Malouel à son service ; il lui fit peindre notamment son portrait, destiné au roi de Portugal, et qui fut terminé en 1412.

Malouel mourut le 12 mars 1415. Durant sa vie, il avait touché de très gros gages. Néanmoins il laissa sa veuve et ses enfants sans ressources. Le duc de Bourgogne accorda à ses héritiers une pension de 120 livres tournois en considération de ce que le défunt était « un des bons ouvriers de son métier ».

Jean Malouel eut pour successeur à Dijon Henri Bellechose, originaire du Brabant, nommé le 23 mai 1415 peintre et valet de chambre du duc de Bourgogne. Bellechose, en entrant en fonction, eut à terminer immédiatement un des retables commandés pour Champmol à son prédécesseur, et représentant la *Vie de saint Denis*, et à faire un tableau de l'*Histoire de la Vierge*.

De 1416 à 1425, il travailla au palais de Dijon, au château ducal de Talant et à celui de Saulx, où il laissa, entre autres œuvres, un retable de 7 pieds et demi de long sur 5 pieds de haut, représentant une *Vierge à*

l'Enfant avec les *ducs Jean sans Peur et Philippe le Bon*, accompagnés de *saint Jean l'Evangéliste* et de *saint Claude*.

D'autre part, Bellechose forma un atelier et eut des élèves, tels que Jean Chrestien de Troyes et Michel Hestelin de Cambrai. Néanmoins la fin de sa vie fut triste. Son traitement, réduit par lettre ducale du 15 mars 1427, ne lui fut même plus payé à partir de 1430. Bellechose essaya de lutter en travaillant pour des églises et des particuliers. C'est



Phot. Giraudon

Fig. 79. — Scènes de l'histoire de saint Denis.
Peinture sur panneau attribuée à Jean Malouel et à Henri Bellechose.
(Musée du Louvre.)

ainsi qu'il peignit pour l'église Saint-Michel de Dijon deux tableaux sur bois représentant l'*Annonciation* et le *Christ au milieu des apôtres*. La mauvaise fortune le poursuivit. Sa femme fut réduite, pour gagner sa vie, à monter une sorte de petit commerce d'épicerie, et c'est dans un état voisin de la misère que le successeur de Malouel, comme peintre en titre de Jean sans Peur, mourut entre le 20 juillet 1440 et le 22 janvier 1444.

Durant la période du règne de Charles VI, d'autres peintres travaillèrent encore pour les ducs de Bourgogne. Je citerai seulement Jean le Voleur et son fils Colard le Voleur. Ceux-ci furent employés dans la demeure de plaisance de Hesdin (aujourd'hui le vieil Hesdin) que les

ducs de Bourgogne se plaisaient à parer de toutes sortes d'embellissements et où ils firent placer des carreaux de céramique peinte exécutés par Jean le Voleur sous la direction de Broederlam.

J'arrête ici ces rapides notes biographiques; mais, pour être complet, bien d'autres noms encore devraient être mentionnés, les uns désignant évidemment des peintres de souche française, les autres des peintres d'origine étrangère venus en France. Parmi ces derniers se rangeraient Hermann de Cologne, employé successivement par le duc de Bourgogne à Dijon (1402) et par la reine Isabeau de Bavière à l'hôtel Saint-Pol, à Paris (1419), et Hans de Constance, qui travaillait à Paris vers le moment de la mort de Charles VI (1422).



Fig. 80. — Le Couronnement d'épines. Peinture sur panneau. (Collection Durrieu.)

Les documents qui fournissent ces nombreux noms nous prouvent aussi que la production de ces peintres dut être importante et variée. Malheureusement cette production a presque entièrement péri. Il nous reste cependant une œuvre authentique à laquelle on peut attacher sûrement un nom d'artiste. Ce sont deux des volets exécutés par Melchior Broederlam, de 1392 à 1399, pour la chartreuse de Champmol et qui se trouvent au musée de Dijon. L'un des volets représente l'*Annonciation* et la *Visitation*; le second la *Présentation au Temple* et la *Fuite en Egypte*.

Quelques autres morceaux nous ont encore été conservés. Nous reproduisons une peinture sur bois ayant pour sujet le *Couronnement d'épines* et qui fait partie d'une série de 4 petits panneaux consacrés à des scènes de la Passion. Cette série, qui doit dater du commencement du règne de Charles VI, est un spécimen de ces polyptiques à sujets analogues qui sont fréquemment mentionnés dans les inventaires de l'époque.

Une *Mise au tombeau* du Musée du Louvre, également de dimension réduite, provient peut-être d'un ensemble de même nature.

Le Musée du Bargello, à Florence, abrite et avait bien voulu envoyer à l'Exposition des Primitifs français, en 1904, un délicieux petit diptyque

sur bois provenant de la collection Carrand et qui montre, dans un encadrement gothique en forme de pignon richement sculpté et doré, à gauche, la *Vierge et l'Enfant* accompagnés de saints, et à droite la *Crucifixion*.

Un autre diptyque tout à fait remarquable, qui, pour des raisons d'ordre historique, ne peut pas être postérieur à 1399, appartient à Lord Pembroke. Un des volets représente la *Vierge* qui s'avance portant l'Enfant Jésus, et accompagnée d'une charmante escorte d'anges couronnés de roses. L'autre volet place, en regard de la Vierge le *roi d'Angleterre Richard II*, représenté à genoux et en prière sous la protection de trois saints patrons.



Phot. Alinari.
FIG. 81. — La Vierge. Volet de diptyque.
(Musée du Bargello.)

Par son inspiration, cette œuvre, bien que destinée à un roi d'Angleterre, est en étroite connexion avec des peintures de manuscrits exécutés pour les princes de la Cour de France. Une hypothèse très séduisante consisterait à supposer que le diptyque a pu être peint à l'occasion du mariage de Richard II avec Isabelle de France, fille du roi Charles VI, et l'on serait tenté de rappeler à ce propos qu'aux fêtes de ce mariage a pris part très activement le peintre le plus en vue peut-être de l'époque, Jean d'Orléans. Mais, je le répète, nous sommes malheureusement ici sur le terrain des pures hypothèses.

Les documents mentionnent à plusieurs reprises l'existence de tableaux de forme ronde, assez petits pour être transportés aisément et que l'on plaçait souvent, pour plus de facilité, dans des étuis de cuir. Un de ces tableaux est au Musée du

Louvre ; il nous montre le *Christ mort* soutenu par le *Père Éternel*, avec la *Colombe du Saint-Esprit* pour compléter la Trinité, entre la *Vierge* et *saint Jean* qui laissent éclater leur douleur. Des armoiries placées au revers du



Fig. 82. — La Trinité, la Vierge et saint Jean.
Attribué à Jean de Beaumetz ou à Jean Malouel.
(Musée du Louvre.)

tableau attestent que l'œuvre a été exécutée pour un des deux premiers ducs de Bourgogne de la maison de Valois, soit Philippe le Hardi, soit Jean sans Peur. Il date de l'époque où ces princes eurent successivement comme peintres en titre Jean de Beaumetz et Jean Malouel, et peut-être est-il de la main de l'un ou de l'autre de ces deux maîtres.



Fig. 85. — La Mort et l'Assomption de la Vierge. Dessin sur parchemin.
(Musée du Louvre.)

Au Louvre se trouve aussi un important tableau d'autel qui provient de la chartreuse de Champmol ; il représente la *Dernière communion de saint Denis* et le *Martyre* de ce saint et de ses compagnons. Il semble que l'on soit autorisé, par l'examen des pièces d'archives, à reconnaître, dans ce tableau, un travail commandé à Jean Malouel dès 1398, que celui-ci laissa inachevé à sa mort en 1415 et qui fut immédiatement terminé par Henri Bellechose.



Phot. Giraudon.

Fig. 84. — La Vierge. Peinture sur bois.
(Collection Ed. Aynard.)

De ces divers tableaux de Dijon, à commencer par les volets de Melchior Broederlam, on peut rapprocher une exquise petite *Vierge embrassant l'Enfant Jésus*, qui appartient à M. Édouard Aynard, et un petit panneau d'une *Pietà*, malheureusement fort endommagée, qui est au musée de Troyes.

Nous avons encore un document très intéressant dans un grand dessin du Musée du Louvre représentant *la Mort et l'Assomption de la Vierge*. Ce grand dessin, auquel j'estime aujourd'hui qu'il serait téméraire de vouloir attacher aucun nom d'artiste déterminé, paraît être un projet pour un décor mural à exécuter dans une église ou une chapelle. Il nous donne une haute idée de l'ampleur que les maîtres du temps de Charles VI savaient apporter à leur composition, quand ils pouvaient disposer d'un espace suffisant.

Nous pouvons même étudier la peinture murale sur des originaux à leur vraie dimension, grâce à une *Crucifixion* et à un *Couronnement de la Vierge* qui subsistent dans l'église de Saint-Bonnet-le-Château, et dont les relevés figurent au Musée du Trocadéro. Ces peintures exécutées loin du grand centre parisien sont assez médiocres de dessin et de facture, et sans doute elles ne remontent au plus tôt qu'à la fin du règne de Charles VI. Mais l'esprit qui les anime est le même qui triomphe, avec une interprétation autrement magistrale, dans quelques-uns des plus beaux manuscrits

exécutés pour le duc Jean de Berry durant les dernières années de la vie de ce prince (1410-1416 environ).

Ces quelques épaves, échappées au grand naufrage qui a fait périr presque toutes les œuvres de peinture proprement dites, révèlent l'application des principes nouveaux que j'ai analysés quelques pages plus haut. Ainsi nous y trouvons la tendance au naturalisme ; Melchior Broederlam, dans un des volets de Dijon, fait de saint Joseph un gros lourdaud de paysan qui vide sa gourde en conduisant l'âne qui mène la Sainte Famille en Égypte; dans le *Martyre de saint Denis* du Louvre, les têtes des bourreaux ont un caractère de bestialité, rendu avec énergie. Nous voyons d'un autre côté intervenir, dans plusieurs de ces tableaux, la recherche du pittoresque par l'emploi des costumes orientaux. Néanmoins il y a encore en eux beaucoup de convention. Les fonds, sur lesquels se détachent les figures, sont toujours des fonds d'or traités à la vieille mode du XIVe siècle. Quoique les constructions et les accessoires de paysage (rochers escarpés et arbres) aient pris déjà une assez grande importance chez Melchior Broederlam, ces détails sont encore loin de répondre à la réalité. Si donc nous n'avions à interroger que les quelques panneaux qui ont survécu, nous pourrions croire que l'art de la peinture en France n'a que progressé très lentement pendant la période du règne de Charles VI; par bonheur nous possédons les miniatures de manuscrits et nous allons voir que la série de celles-ci est de nature à modifier complètement ce jugement.



Fig. 85. — Le prophète Malachie, par André Beauneveu. Miniature du *Psautier du duc de Berry*.
(Bibl. Nat., ms. français, 1399.)

LA MINIATURE

De l'époque de Charles VI, il nous est resté une immense quantité de manuscrits à miniatures d'origine française et plus particuliè-

rement parisienne, qui témoignent d'une prodigieuse activité de travail.

Guillebert de Metz prétend que, sous Charles VI, il n'y avait pas moins de 60000 copistes de profession à travailler dans la capitale de la France. Le chiffre paraît être fabuleux; mais le fait qu'une telle légende a pu s'établir prouve que les ateliers parisiens de l'époque envisagée ici avaient eu évidemment une énorme puissance de production.



Fig. 86. — Le duc de Berry avec ses saints patrons. Miniature attribuée à Jacquemart de Hesdin.
(Bibl. royale de Bruxelles.)

Pour étudier dans leur ensemble les miniatures de ces manuscrits, ne prît-on que les principaux d'entre eux, pour les classer par groupes, pour indiquer les affinités de style, les tendances qui révèlent des ateliers ou des écoles ayant des physionomies bien tranchées, il faudrait, tant les matériaux sont nombreux, tout un gros volume.

On vit alors, dans un espace de temps inférieur même à la durée du règne de Charles VI, se produire une de ces transformations décisives dont l'histoire de l'humanité offre quelques exemples et qui s'accomplissent à certains moments privilégiés avec une rapidité qui semble incroyable.

Au début du règne, en 1380, nous avons encore affaire, pour les peintures des manuscrits, à un art relativement archaïque qui, dans ses lignes générales, n'est que la continuation de l'art du plein Moyen Age. A la date certaine de 1416-1417 au contraire, nous sommes en face d'un art qui n'a plus rien à apprendre et qui a renversé toutes les barrières du dogmatisme suranné, d'un art qui sait à la fois creuser les traits d'une physionomie pour fixer la ressemblance individuelle, et ouvrir les larges horizons des paysages, qui traduit par le pinceau l'aspect même de la nature, qui non seulement a pénétré les lois de la perspective, mais tient compte des jeux de la lu-

mière, de l'heure du jour, de l'état du ciel; en un mot de l'art de la peinture moderne.

Les documents nous donnent toute une série de noms d'enlumineurs. Pour beaucoup de ces enlumineurs nous ne connaissons malheureusement que le fait de leur existence. Tel est le cas pour un maître considéré à Paris comme un des plus versés dans les secrets de son art, Antoine de Compiègne, mort très âgé (entre 1411 et 1414) et enterré à Saint-Séverin; pour Guillaume de Bailly, employé par Froissart en 1381 ; pour Huguelin de Champdivers et Jean de Jouy, que firent travailler, l'un le duc Louis d'Orléans, l'autre la reine Isabeau de Bavière (1387 et 1399); enfin pour une femme artiste nommée Anastaise, dont Christine de Pisan porte aux nues le délicat talent d'ornemaniste.



Fig. 87. — La Vierge.
Miniature attribuée à Jacquemart de Hesdin.
(Bibl. royale de Bruxelles.)

Mais en regard d'autres noms de miniaturistes, la discussion des textes d'archives permet d'indiquer des œuvres qui sont parvenues jusqu'à nous; nous avons ainsi des points de repère qui offrent l'avantage de mieux fixer les idées. Toutefois je ferai bien remarquer que, dans la décoration des manuscrits de cette époque, il y a fréquemment une très grande part de collaboration. Les documents mêmes nous montrent les maîtres de la peinture et de la miniature ayant des élèves et valets qui les secondent, ou étant associés entre eux pour exécuter un travail en commun. Lors donc que je désignerai un artiste, l'on doit entendre qu'il s'agit du chef d'atelier, de celui qui commande, dirige et inspire la besogne, sans l'exécuter peut-être tout entière de sa propre main.

Dans la première moitié du règne de Charles VI, la vieille école parisienne ayant fleuri sous Charles V est encore très vivace. Parmi ses représentants se place Pierre ou Perin Remiet, qui travaillait déjà en 1366

et qu'on voit encore employé en 1396 par le duc Louis d'Orléans. Nous savons, d'une manière certaine, que Remiet a collaboré à l'illustration d'un exemplaire du *Pèlerinage de la vie humaine*, achevé de copier le 29 avril 1393 (Ms. français 823 de la Bibliothèque Nationale).

Tout en restant inféodé aux vieilles doctrines, les enlumineurs tels que Remiet mettent souvent beaucoup de charme et d'esprit dans leurs œuvres. Ils réussissent particulièrement bien dans des compositions légèrement



Fig. 88. — Miniatures illustrant la traduction d'un Traité de Boccace.

(Bibl. Nat., ms. français. 12 420.)

exécutées et qui sont plutôt des dessins à la plume rehaussés de couleur, que des miniatures proprement dites.

En même temps que les maîtres de l'ancienne école continuent à travailler, on voit s'accentuer les principes nouveaux dont nous avons déjà noté l'apparition à la fin du règne de Charles V.

Un des maîtres les plus importants qui ait contribué au mouvement est André ou Andrieu Beauneveu, originaire de Valenciennes, dans le Hainaut, et, par suite, compatriote du chroniqueur Froissart.

Comme plus tard les grands artistes de la Renaissance, Beauneveu ne se confinait pas dans une seule branche de l'art. Il était à la fois sculpteur et

peintre, sinon même aussi un peu architecte. Son pays natal et les régions voisines mirent souvent à contribution ses talents multiples. La plus

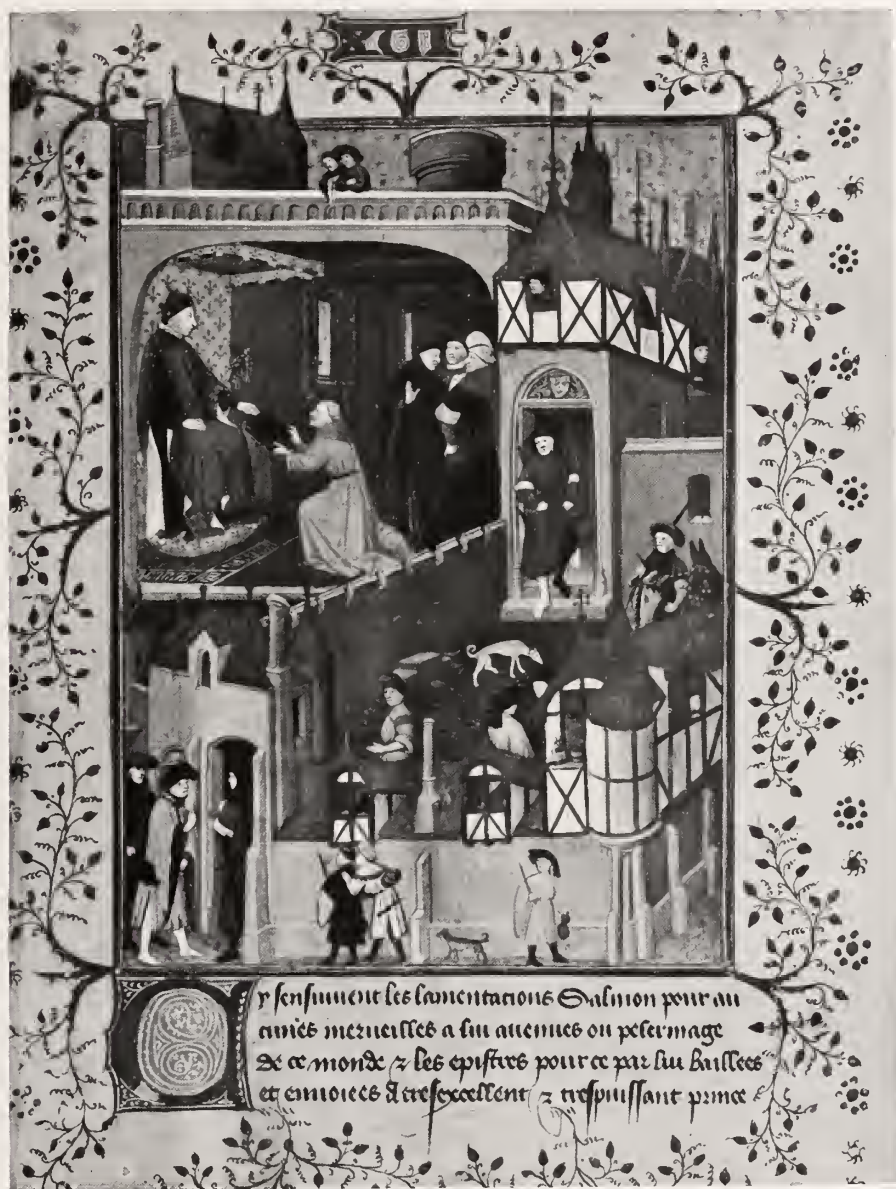


Fig. 89. — Le roi Charles VI recevant l'hommage d'un livre.
Miniature du « Maître des *Heures de Boucicaut.* »

(Bibl. Nat., ms. fr. 23 279.)

ancienne mention que l'on ait à son sujet, et qui remonte à 1360, nous le montre travaillant au château de Nieppe (département du Nord) pour Yolande de Bar, dame de Cassel. Puis Valenciennes (1361-1362 et 1374), Malines (1374-1375 et 1383-1384), Ypres (1377), Cambrai (1378), se disputèrent son concours. Il s'occupa encore (1374) du tombeau que Louis de

Mâle, comte de Flandre, se faisait préparer dans la chapelle de Sainte-Catherine, à l'église Notre-Dame de Courtrai. Mais Beauneveu vint aussi chercher fortune dans le milieu de la Cour de France. En 1364, le roi Charles V lui commanda, pour l'abbaye de Saint-Denis, les statues de son père le roi Jean le Bon, de son grand-père Philippe VI, de la reine Jeanne de Bourgogne, enfin sa propre effigie funéraire.

Après Charles V, ce fut son frère, le duc de Berry, qui utilisa l'artiste de Valenciennes. Froissart nous dépeint, en 1390, le duc de Berry ayant fait d'André Beauneveu une sorte de surintendant de ses travaux, son » maître des œuvres de taille et de peinture », et s'entretenant avec lui, durant un séjour de plus de trois semaines au château de Mehun-sur-Yèvre, de nouveaux projets de sculptures et de peintures à exécuter. « Et, ajoute Froissart en parlant du duc de Berry, il estoit bien adressé, car dessus ce maistre Andrieu, dont je parle, n'avoit pour lors meilleur, ni le pareil, en nulles terres ; ni de qui tant de bons ouvraiges fust demouré, en France, ou en Haynnau, dont il estoit de nation, et au royaume d'Angleterre. »



Fig. 90. — Le duc de Berry examinant des joyaux. Miniature du « Maître des *Heures de Boucicaut*. » (Bibl. Nat., ms. fr. 9141.)

Il nous est parvenu d'André Beauneveu, considéré comme miniaturiste, une œuvre authentiquée par les inventaires du duc de Berry. C'est une série de vingt-quatre figures de prophètes, et d'apôtres placée en tête d'un psautier latin-français (Ms. français 13 091 de la Bibl. Nat.). Ces figures, traitées au point de vue du coloris comme le portrait de Charles V par Jean de Bandol dans la Bible de Jean de Vaudelar, offrent encore bien des traces d'archaïsme, mais le sentiment naturaliste perce dans les têtes, qui sont très particularisées, et les yeux surtout ont une très grande intensité de vie.

Après Beauneveu apparut un autre artiste qui fut également très apprécié du duc Jean de Berry, Jacquemart de Hesdin.

Jacquemart était déjà dans la maison du duc de Berry en 1384 et travaillait alors à Bourges. Les inventaires ducaux lui attribuent une part dans l'exécution de deux très beaux livres d'Heures du duc, dont l'un est à la Bibliothèque royale de Bruxelles (Ms. n° 11 060), et l'autre, les

« Grandes Heures du duc de Berry », à la Bibliothèque Nationale de Paris (Ms. latin 919). Ce dernier manuscrit a été achevé en 1409.

D'après les plus récentes et les plus sérieuses observations, c'est à Jacquemart de Hesdin qu'il conviendrait de restituer, entre autres pro-



Fig. 91. — L'Arbre de Jessé. Miniature dans le style d'Haincelin de Haguenau.
Bibl. royale de Bruxelles, n° 9025.)

ductions, deux grandes miniatures placées en tête du livre d'Heures de Bruxelles, qui ont d'abord été publiées sous le nom de Beauneveu, et qui nous montrent, comme dans un diptyque, le duc de Berry, accompagné de ses patrons saint Jean-Baptiste et saint André, à genoux devant la Vierge.

Jacquemart de Hesdin ne brille pas par l'imagination; il lui arrive de répéter identiquement les mêmes compositions. Ses personnages sont

encore peu nombreux, disposés sur le même plan et se détachant toujours sur un fond d'ornementation pure. Par là il tient à la vieille école. Mais chez lui, chaque figure prise individuellement est dessinée d'une façon supérieure et souvent empreinte d'un grand caractère. En outre Jacquemart est un décorateur absolument hors pair. Sur les marges de ses *Grandes Heures*, il a semé toute une série de figurines et d'animaux plus ou moins fantastiques, qui comptent parmi les merveilles du genre; et, dans l'intérieur même de ses miniatures, les fonds, tenus dans une note générale foncée, rouge ou bleue, avec un léger modelé ton sur ton, laissent découvrir, au milieu de branchages et de rinceaux, tout un monde de petits personnages indiqués avec une grâce spirituelle et une délicatesse de touche extraordinaires.

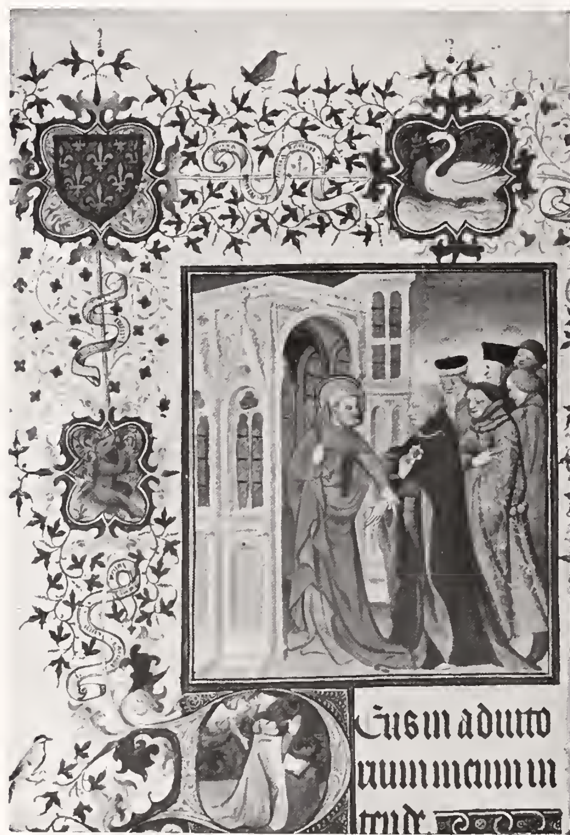


Fig. 92. — Le duc de Berry entrant au Paradis. Miniature des *Grandes Heures du duc de Berry*.
(Bibl. Nat., ms. latin 919.)

A côté de Jacquemart de Hesdin, et parfois dans les mêmes manuscrits que lui, ont travaillé des miniaturistes aux talents variés, qui restent encore, eux aussi, inféodés sous bien des rapports aux anciens errements et en particulier à l'emploi exclusif des fonds d'ornement, mais qui mettent dans leurs créations des qualités et une originalité souvent très personnelles. La plupart de ces maîtres ont des attaches certaines avec Paris. A titre d'exemple, nous donnons ici un fragment de page enluminée, prise dans une traduction française d'un traité de Boccace (Ms. français 12 420 de la Bibl. Nationale), que nous pouvons présenter en toute certitude comme un produit d'atelier parisien datant de 1402 ou 1403.

Jacquemart de Hesdin et ses émules demeuraient fidèles à leurs principes un peu arriérés, que déjà étaient entrés en lice de nouveaux venus, beaucoup plus audacieux, qui s'engagèrent franchement dans la voie d'une rénovation de l'art de la peinture.

En tête de ceux-ci, par la date de ses productions, se place un artiste

dont l'activité s'est exercée sur les limites du xive et du xve siècle, qui a dû surtout habiter Paris et qui a été travailler aussi en Italie pour les Visconti de Milan. J'ai proposé d'appeler cet artiste le « Maître des *Heures du maréchal de Boucicaut* », d'après un des plus importants manuscrits qu'il ait illustrés (collection de Madame Édouard André-Jacquemart); mais bien des raisons semblent autoriser à croire qu'il n'est autre que ce Jacques Coëne, de Bruges, installé à Paris avant la fin du xive siècle, et qui fit un voyage à Milan en 1398.



Fig. 93. — Le Couronnement de la Vierge, par Pol de Limbourg et ses frères. Miniature des *Très Riches Heures du duc de Berry.*

Le « Maître des *Heures de Boucicaut* » est un des plus hardis pionniers des doctrines nouvelles. S'il lui arrive de conserver encore en certains cas l'usage de fonds ornementaux, le plus souvent il rompt complètement avec les vieilles traditions; il aborde hardiment le paysage. Derrière les figures il fait fuir de délicieuses échappées de vues empruntées à la nature; il s'efforce de laisser circuler l'air et la lumière; il recherche la vérité pour le rendu des édifices introduits dans ses paysages, ou pour les vues d'intérieurs d'habitation dans lesquelles il place ses personnages; il traite même ces parties avec un soin qui semble révéler chez lui une connaissance spéciale du dessin d'architecte. Il sait aussi particulariser des portraits et mettre en scène ses contemporains. Parmi les composi-

tions sorties de son atelier, trois des plus curieuses nous introduisent, en quelque sorte, dans l'intimité du roi Charles VI, du duc de Bourgogne Jean sans Peur, et du duc de Berry, ce dernier représenté au moment où il examine des joyaux.

Le maître dont je parle semble doué d'un esprit très ouvert ; il connaît



Fig. 94. — Le Festin du duc de Berry (au Mois de Janvier), par Pol de Limbourg et ses frères. Miniature des *Très Riches Heures du duc de Berry*.

certaines productions de l'art florentino-siennois et s'en inspire amplement à l'occasion ; il est aussi un de ceux qui donnent dans leurs œuvres une place importante à l'orientalisme, s'attachant à reproduire avec le plus de fidélité possible les types ou tout au moins les costumes des populations d'Afrique et d'Asie. Grâce à lui, dès le début du xve siècle, nous voyons apparaître, dans la série des miniatures exécutées en France, de véritables tableaux, animés de nombreux personnages et encadrés dans

des paysages dont les plans successifs se prolongent à travers l'espace jusqu'aux plus lointains horizons, conformément aux règles de la perspective.

Dans cette nouvelle manière, le « Maître des *Heures de Boucicaut* » a

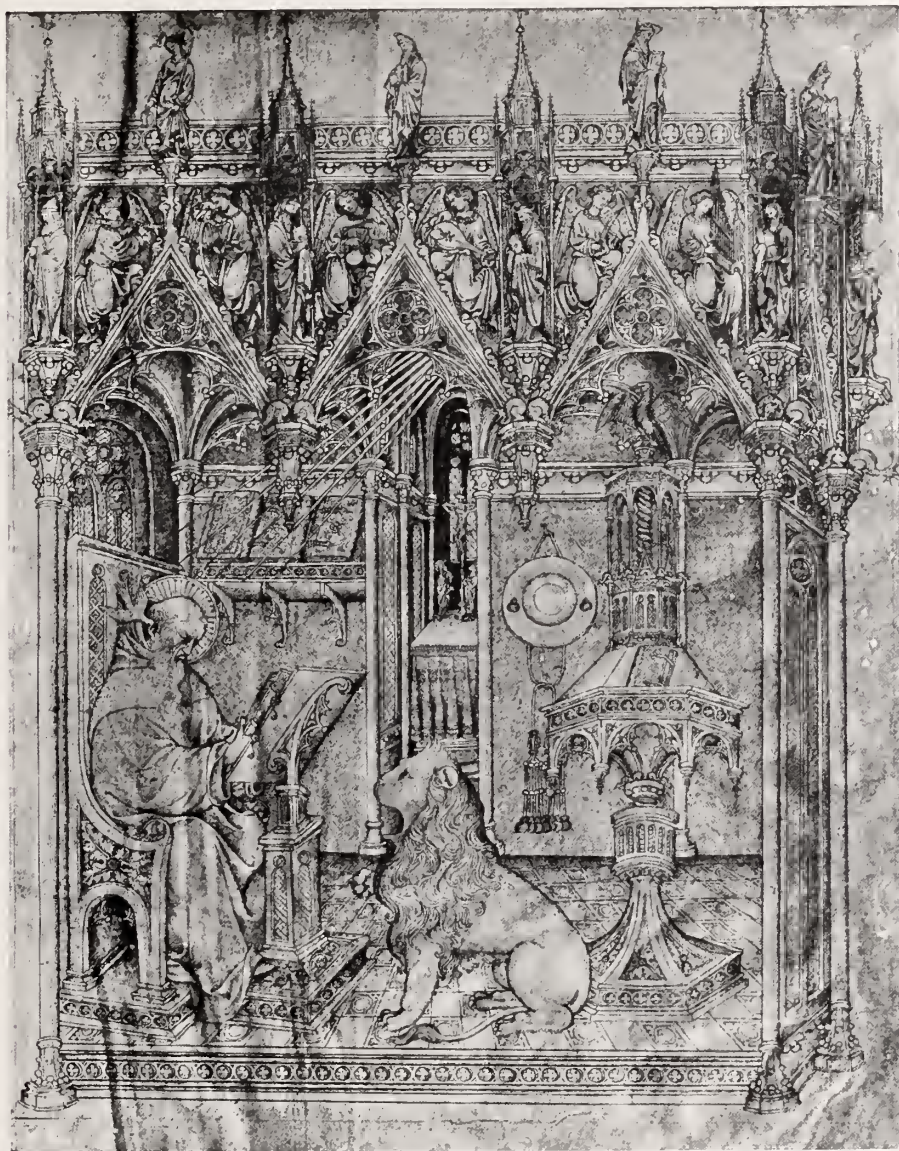


Fig. 95. — Saint Jérôme. Dessin à la plume attribué à l'atelier de Pol de Limbourg. (Bibl. Nat., ms. fr. 166.)

des émules. L'un deux, d'après nos recherches personnelles, semble devoir être identifié avec un artiste originaire d'Alsace, Haincelin (Hansslein ou petit Hans) de Haguenau. Fixé à Paris au plus tard en 1403, employé par le duc de Bourgogne Philippe le Hardi, puis par la reine Isabeau de Bavière, Haincelin fut, de 1409 à 1415, enlumineur en titre et valet de chambre de Louis de France, duc de Guyenne, fils du roi.

Des observations tirées des documents et la répétition de certaines particularités de style me portent à croire qu'on peut rattacher, soit à l'atelier même, soit à l'école ou à l'influence de cet Haincelin de Haguenau des miniatures qui se trouvent principalement dans un très beau *Gaston Phébus* de la Bibliothèque Nationale (Ms. français 616), dans le *Térence* dit *des Ducs* (Ms. 664 de l'Arsenal), enfin dans deux *Bibles historiales* de la Bibliothèque royale de Bruxelles (n°s 9001-9002 et 9024-9025), ayant appartenu aux ducs de Bourgogne, et surtout dans la seconde de ces Bibles, que les documents nous apprennent avoir été achetée par Jean sans Peur à Paris, en 1415.

Les principes, que je crois avoir été ceux de l'atelier de Haincelin de Haguenau, apparaissent encore, mais appliqués cette fois avec une délicatesse exceptionnelle, dans une miniature des *Grandes Heures* du duc de Berry que nous reproduisons, et qui montre le duc Jean de Berry introduit par saint Pierre au Paradis, en compagnie de plusieurs autres personnages parmi lesquels on distingue, vu de profil et coiffé d'un haut bonnet noir, le duc de Bourgogne Philippe le Hardi.

Le mouvement d'émancipation vis-à-vis des vieilles formules, déjà poussé très loin par des artistes comme le « Maître des *Heures de Boucicaut* », fut continué et porté à un degré supérieur par un groupe de peintres miniaturistes dont le talent véritablement merveilleux était arrivé à son apogée à la date précise du milieu de l'année 1416.

Dans les documents émanés de l'entourage de Jean de Berry, ces derniers miniaturistes sont appelés Pol de Limbourg et ses deux frères Hermant et Jehannequin. Mais il me paraît de plus en plus probable que cette appellation de Limbourg n'était qu'une désignation d'origine, que le vrai nom de Pol et de ses frères était Malouel, que les trois frères étaient les neveux de Jean Malouel, peintre en titre des ducs de Bourgogne dont nous avons parlé plus haut, enfin qu'ils appartenaient à une famille originaire du pays de Gueldre, mais étaient venus se fixer en France encore jeunes. Ce qui est certain, en tout cas, c'est qu'un acte fait de Pol de Limbourg un peintre né dans cette région intermédiaire d'entre Meuse et Rhin que l'on appelait alors le « pays d'Allemagne ».

Pol de Limbourg et ses frères étaient au service du duc de Berry au plus tard en 1411 et, jusqu'à la mort du duc, en 1416, ils ne cessèrent pas d'occuper une situation tout à fait favorisée dans sa maison, où ils comptaient comme enlumineurs en titre et valets de chambre. Pol de Limbourg surtout semble avoir été particulièrement chéri du duc Jean. Avec ses frères il avait aussi conquis une très grande réputation dans le milieu des artistes parisiens, et Guillebert de Metz range « les trois frères enlumineurs » au nombre des célébrités de la capitale sous Charles VI. Il est très probable, en outre, que, vers le début de leur carrière, Pol et un de ses

frères, déjà très réputés comme peintres et enlumineurs, ont travaillé de 1402 à 1404 pour le duc de Bourgogne Philippe le Hardi.

Grâce aux documents, nous pouvons reconnaître des œuvres de Pol et de ses frères dans les *Très Riches Heures* du duc de Berry, le célèbre volume du Musée Condé, à Chantilly, que certains critiques ont appelé « le roi des manuscrits enluminés ».

Dans ces *Très Riches Heures* nous trouvons des pages de la plus haute inspiration chrétienne; tels le *Couronnement de la Vierge*, la *Chute des Anges rebelles*, le *Miracle de la Multiplication des pains*. Elles alternent ou se mêlent avec des créations de la plus délicieuse fantaisie qui impriment, même à des sujets courants tirés de l'Évangile, un charme de nouveauté et d'originalité exceptionnel.



Fig. 96. — Le Couronnement de la Vierge. Miniature d'un livre d'Heures.
(British Museum, Addit. ms. 32454.)

Nous savons que Pol de Limbourg et ses frères étaient occupés à peindre les *Très Riches Heures* au moment où le duc Jean de Berry mourut, le 15 juin 1416, et que l'œuvre fut alors brusquement abandonnée. En dehors donc de leur beauté, les miniatures du manuscrit de Chantilly offrent l'intérêt d'être un jalon à date précise. Elles nous montrent où en était arrivé, seize ans après le début du xve siècle, le radieux épanouissement des tendances rénovatrices.

C'est surtout l'étude attentive et l'interprétation fidèle de la nature qui règnent ici en maîtresses. Cette double préoccupation se révèle pleinement dans les grands tableaux des *Mois* du Calendrier, aujourd'hui célèbres à juste titre et qui étaient déjà copiés comme des modèles il y a quatre cents ans. C'est par ce côté de naturalisme pénétrant, mais en même

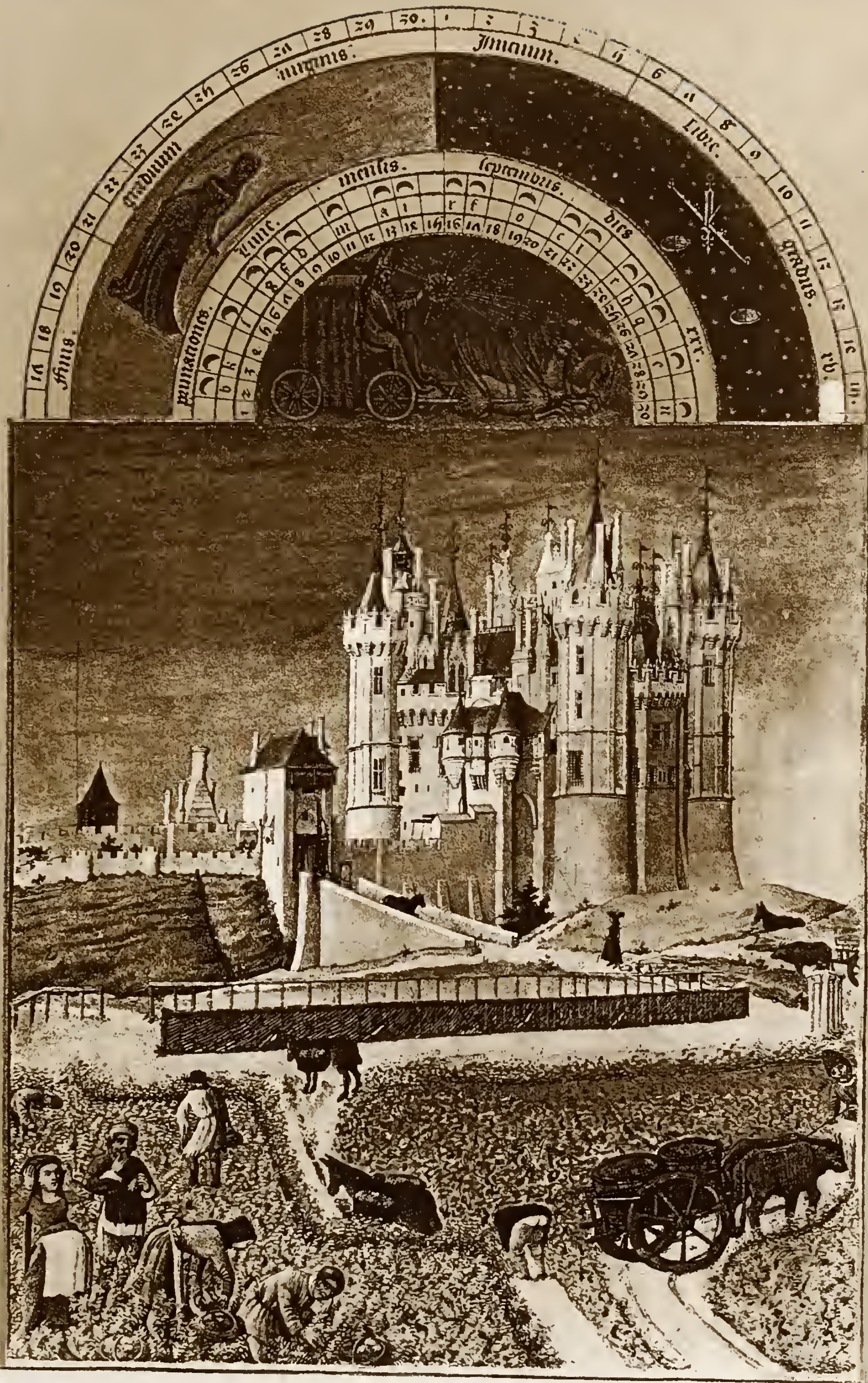
temps très délicat et épuré, que les *Très Riches Heures* marquent une étape décisive franchie par l'art de la peinture. On peut dire qu'avec les miniatures merveilleuses peintes dans ce volume, au plus tard en 1416, le sentiment moderne est né.

Autour des œuvres authentiques de l'atelier de Pol de Limbourg ou qu'il semble permis d'attribuer, d'après leur style, à cet atelier, comme un superbe dessin à la plume, représentant *Saint Jérôme*, qui est au début d'une *Bible en images* de la Bibliothèque Nationale (Ms. français 166), gravitent aussi des miniatures qui, sans être des mêmes mains, semblent relever de la même école. Le *Couronnement de la Vierge* que nous empruntons à un livre d'Heures du Musée Britannique en est un exemple.

Les *Très Riches Heures* de Chantilly étaient encore sur le chantier, lorsque fut exécutée une dernière série de miniatures, d'un art peut-être moins élevé d'inspiration et moins poétique, mais encore plus libre et magistral, qui se trouvaient dans le manuscrit, hélas! aujourd'hui brûlé, des *Heures de Turin*. A l'époque où les originaux existaient encore, j'ai pu établir que les miniatures en question ont été peintes pour le comte de Hollande Guillaume IV de Bavière-Hainaut, et que, par suite, elles ne sont pas postérieures à l'année 1417, date de la mort de ce prince. Nous reproduisons l'une d'elles, dans laquelle figurent le comte Guillaume IV, sa fille Jacqueline, et le fiancé ou mari de celle-ci, le jeune duc de Guyenne, fils du roi Charles VI, qui épousa Jacqueline en 1415. Dans cette miniature des *Heures de Turin*, nous avons une œuvre traitée avec une absolue recherche de la vérité et un complet affranchissement des formules scholastiques. Les personnages donnent l'impression de la vie, tandis que le paysage, avec son rivage battu des vagues et son ciel de fin d'orage conçu dans un sentiment dramatique, dénote une science accomplie de la perspective et une étonnante compréhension des jeux de la lumière.

A bien des égards les miniatures peintes pour le comte Guillaume IV dans les *Heures de Turin* sont comme le point d'aboutissement des efforts tentés depuis la fin du règne de Charles V. L'évolution dont nous avons rapidement marqué les progrès est entièrement terminée. En même temps, dans ces pages extraordinaires par leur caractère autant que par leur date, nous voyons nettement mis en pratique, avec une maestria supérieure, les principes que l'on retrouvera bientôt sous les pinceaux de ces maîtres géniaux que l'on appelle les frères Van Eyck. On sent qu'une ère nouvelle va surgir.

C'est qu'en effet, à la fin du règne de Charles VI, des malheurs inouïs sont venus fondre sur l'Ile-de-France et en particulier sur Paris. Ruiné en grande partie, dévasté par la guerre civile, la famine, les épidémies, Paris cesse alors d'être ce grand foyer d'art, qui avait si longtemps brillé en captant, pour ainsi dire, les maîtres les plus éminents des pays du



LE MOIS DE SEPTEMBRE : LES VENDANGES, _ LE CHÂTEAU DE SAUMUR
CALENDRIER DES « TRÈS RICHES HEURES » DE JEAN DE FRANCE DUC DE BERRY
(Bibliothèque du Musée Condé, à Chantilly)

Nord. Les talents vont continuer à naître; mais ils se développeront dans des provinces diverses. Il y aura scission, ou tout au moins dispersion. Il se formera des centres séparés, les uns purement flamands, les autres plus nettement français; et c'est dans des régions parfois très



FIG. 97. — Le comte Guillaume IV de Bavière-Hainaut avec sa fille et son gendre. Miniature des *Heures de Turin*.

éloignées relativement les unes des autres que les peintres et les enlumineurs mettront à profit désormais les conquêtes réalisées par ces maîtres novateurs, on pourrait presque dire révolutionnaires, qui ont si rapidement fait progresser l'art de peindre, dans le royaume des Fleurs de Lys, pendant cet espace de moins de quarante années qui s'étend de la fin du règne de Charles V à la mort du duc Jean de Berry, en 1416, et à celle du comte Guillaume IV de Bavière-Hainaut, en 1417.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GÉNÉRAUX OU TRAITANT PLUS PARTICULIÈREMENT DE LA PEINTURE

RENAN, *Discours sur l'état des Beaux-Arts en France au* XIVe *siècle*, publié pour la première fois dans l'*Histoire littéraire de la France*, t. XXIV, 1862, p. 603-757. — PAUL MANTZ, *La peinture française du* IXe *siècle à la fin du* XVIe, Paris (*Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts*), in-8°. — LOUIS COURAJOD, *Leçons professées à l'école du Louvre*, t. II, Paris, 1901, in-8°. — MGR DEHAISNES, *Histoire de l'Art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut*, Lille, 1886, 3 vol. in-4°. — *Catalogue de l'Exposition des Primitifs Français*, édition définitive, Paris, 1904, in-8°. — Comte PAUL DURRIEU, *La Peinture à l'Exposition des Primitifs français*, Paris, 1904, in-4°. — HENRI BOUCHOT, *Les Primitifs français*, Paris, 1904, in-8°. — MARCEL POËTE, *Les Primitifs parisiens*, Paris, 1904, in-8°. — *Archives de l'Art français* (particulièrement les t. II, III, V et VI) et *Nouvelles Archives de l'Art français*, Paris, 1851 et années suivantes. — *Archives historiques, artistiques et littéraires*, Paris, 1889-1891, 2 vol. in-8° (en particulier, t. I, p. 452, article de M. BERNARD PROST, et t. II, p. 37; 81, article signé B. P[rost], et 177). — BERNARD PROST, *Quelques documents sur l'histoire des Arts en France*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, année 1887, t. I, p. 322-330; — du même, *Un nouveau document sur Jean de Bruges, peintre du roi Charles V*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1892, t. I, p. 349-352. (Cf., ci-dessus, *Archives historiques*, etc., t. II, p. 352). — LABARTE, *Inventaire du mobilier de Charles V* (collection des *Documents inédits sur l'histoire de France*). — J.-J. GUIFFREY, *L'auteur de la tapisserie de l'Apocalypse d'Angers*, dans les *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, t. XXXVIII, p. 42-66; — du même, *Inventaires de Jean, duc de Berry*, Paris, 1894-1896, 2 vol. in-8°. — GELIS-DIDOT et LAFFILLÉE, *La peinture décorative en France*, Paris, 1880, in-f°. — H. LAFFILLÉE, *La peinture murale en France avant la Renaissance*, Paris, 1893, in-8°. — Abbé REQUIN, *Les peintres d'Avignon*, Paris, 1889, in-8° (Extrait des comptes rendus des *Réunions des Sociétés des Beaux-Arts des départements*). — J.-M. RICHARD, *Une petite nièce de saint Louis, Mahaut, comtesse d'Artois et de Bourgogne*, Paris, 1887, in-8°. — HENRI D'ORLÉANS, DUC D'AUMALE, *Notes et documents relatifs à Jean, roi de France, et à sa captivité en Angleterre*, dans le tome II des *Miscellanies of the Philobiblion Society*, Londres, 1855-1856. — Abbé VALENTIN DUFOUR, *Une famille de peintres parisiens aux* XIVe *et* XVe *siècles*, Paris, 1877, in-16. — L. JARRY, *Jean Grancher, de Trainou, dit Jean d'Orléans*, Orléans, 1886, in-8°. — AUGUSTE LONGNON, *Documents parisiens sur l'iconographie de saint Louis*, Paris (Publication de la Société de l'Histoire de Paris), 1881, in-8°. — ALPHONSE WAUTERS, *Les commencements de l'ancienne école de peinture antérieurement aux Van Eyck*, dans le *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, 3e série, t. V, 1883. — A. DE CHAMPEAUX et P. GAUCHERY, *Les Travaux d'Art exécutés pour Jean de France, duc de Berry*, Paris, 1894, in-4°. — A. DE CHAMPEAUX, *Les relations du duc Jean de Berry, avec l'Art italien*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1888, t. II, p. 409-415. — P. GAUCHERY, *Influence de Jean de France, duc de Berry, sur le développement de l'Architecture et des Arts*, Caen, 1901, in-8°. — LUCIEN MAGNE, *Le Palais de Justice de Poitiers*, Paris, 1904, in-folio. — MONGET, *La Chartreuse de Dijon*, Montreuil-sur-Mer, 1898-1901, 2 vol. in-8°. — KLEINCLAUSZ, *Les Peintres des ducs de Bourgogne*, dans la *Revue de l'Art ancien et moderne*, t. XX, 1906. — GUILLEBERT DE METZ, *Description de Paris sous Charles VI*, dans LE ROULX DE LINCY et TISSERAND, *Paris et ses Historiens aux* XIVe *et* XVe *siècles*, Paris, in-4°. — JOSEPH DÉCHELETTE et E. BRASSART, *Les Peintures murales du Moyen Age et de la Renaissance dans le Forez*, Montbrison, 1900, in-folio. — MAX DVORACK, *Das Rätsel der Brüder Van Eyck*, Vienne, 1904, in-f° (Extrait du *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, t. XXIV).

MINIATURES DES MANUSCRITS

LÉOPOLD DELISLE, *Le Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1868-1881, 3 vol. in-4° et un album; — du même, *Mélanges de paléographie et de bibliographie*, Paris, 1880, in-8°; — du même, *Exemplaires royaux et princiers du Miroir historial*, Paris, 1886, gr. in-4° (Extrait de la *Gazette Archéologique*, t. XI, 1886, p. 87-101); — du même, *Notice de douze livres royaux du* XIIIe *et du* XIVe *siècle*, Paris, 1902, in-f°; — du même, *Fac-simile de livres copiés et enluminés pour le roi Charles V*, Paris, 1903, in-4°; — du même, *Les Livres d'Heures du duc de Berry*, Paris, 1884, in-8° (Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, 1884, t. I). — Cte R. DE LASTEYRIE, *Les Miniatures d'André Beauneveu et de Jacquemart de Hesdin*, dans les *Monuments et Mémoires* publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, *Fondation Eugène Piot*, t. III. — Cte PAUL DURRIEU, *Heures de Turin, quarante-cinq feuillets à peintures provenant des Très belles Heures de Jean de France, duc de Berry*, Paris, 1902, gr. in-4°; — du même, *Chantilly*,

Les Très riches Heures du duc de Berry, Paris, 1904, in-folio ; — du même, *Les « Belles Heures » du duc de Berry*, Paris, 1906, gr. in-8° (Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, 1906, t. I) ; — du même, *Manuscrits de luxe exécutés pour des princes et des grands seigneurs français*, dans le t. II du *Manuscrit* [voir plus bas] ; — du même, *Un dessin du Musée du Louvre, attribué à André Beauneveu*, Paris, 1894 (Extrait des *Monuments et Mémoires*, publiés par l'Académie des Inscriptions, *Fondation Eugène Piot*, t. II) ; — du même, *Le Maître des « Heures du Maréchal de Boucicaut »*, Paris, 1906 (Extrait de la *Revue de l'Art ancien et moderne*, t. XIX et XX) ; — du même, *Jacques Coëne, peintre de Bruges travaillant à Paris sous le règne de Charles VI*, Bruxelles, 1906, in-folio (Extrait du périodique : *Les Arts anciens de Flandre*) ; — du même, *Les débuts des Van Eyck*, Paris, 1903, gr. in-8° (Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, 1903, t. I). — G. Hulin [de Loo], *Les Très riches Heures de Jean de France, duc de Berry, par Pol de Limbourc et ses frères*, Gand, 1903, in-8° (Extrait du *Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Gand*). — L. H. Labande, *Les Miniaturistes avignonnais et leurs œuvres*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1907, t. I. — Samuel Berger, *La Bible française au moyen âge*, Paris, 1884, in-8°. — Samuel Berger et Paul Durrieu, *Les notes pour l'enlumineur dans les manuscrits du moyen âge*, Paris, 1893, in-8° (Extrait des *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, t. LIII). — Henri Martin, *Les Esquisses des miniatures*, dans la *Revue Archéologique*, 1904, t. II, p. 17-45 ; — du même, *Les miniaturistes français*, Paris, 1906, in-8° ; — du même, *Catalogue des Manuscrits de la Bibliothèque de l'Arsenal*. — Max Dvorak, *Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt*, Vienne, 1901, in-f°. (Extrait du *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, t. XXII). — Bradley, *A Dictionary of miniaturists, illuminators, calligraphers and copyists*, Londres, 1887-1889, 3 vol. in-8°. — *Le Manuscrit*, revue spéciale de documents manuscrits, Paris, 1894 et 1895, 2 vol. in-4°. — Recueil de la Palæographical Society, *Facsimiles of manuscripts and inscriptions*, edited by E.-A. Bond, E.-M. Thompson and G.-F. Warner, Londres, 1873-1894, 5 vol. in-f°. — Geo-F. Warner, *Illuminated manuscripts in the British Museum*, Londres, 1893-1903, petit in-f° (4 séries d'ensemble 200 planches). — Henry Yates Thompson, *Thirty two Miniatures from the book of Hours of Joana II, queen of Navarre*, Londres, 1899 (Publication du Roxburghe Club), 2 fascicules in-4°. — S.-C. Cockerell, *The book of Hours of Yolande of Flanders*. A ms. of the 14th century in the library of H. Yates Thompson, Londres, 1895, in-4°.

DÉCORATION DES CHARTES

Musée des Archives Nationales, publié par la Direction générale des Archives, Paris 1872, gr. in-4°. — E. Dupont, *Trois chartes à vignettes*, dans le volume de *Notices et documents* publiés pour la Société de l'Histoire de France à l'occasion du cinquantième anniversaire de sa fondation, Paris, 1884, in-8°, p. 187-218. — Comte François Delaborde, *Une charte historiée des Archives Nationales*, dans le *Recueil de Mémoires*, publié par la Société des Antiquaires de France à l'occasion de son centenaire, Paris, 1904, in-4°, p. 93-99.

CHAPITRE III

LA PEINTURE DANS LES PAYS-BAS ET DANS LE NORD DE L'EUROPE

I

LA PEINTURE DANS LES PAYS-BAS[1]

LES FRÈRES VAN EYCK

Les points de départ de l'art nouveau. — Lorsque, naguère, on envisageait le fait essentiel de l'avènement des Van Eyck, dans l'ignorance où l'on était de ce qui l'avait précédé et préparé, il semblait si phénoménal qu'on renonçait à l'expliquer. D'une nuit profonde, d'une prétendue barbarie, d'un milieu réputé inculte, d'une société sans antécédents esthétiques, surgissait tout d'un coup à l'état de perfection, un génie radieux, pourvu de toutes les ressources de l'avenir. Rien n'était plus contraire aux lois naturelles et aux lois historiques. L'apparition des Van Eyck en Flandre restait le plus énigmatique prodige de l'histoire. De nos jours, l'étude approfondie des évolutions de l'art au moyen âge en général et au xive siècle en particulier a dissipé en partie les obscurités. On a vu par combien d'artistes et au prix de quels efforts successifs la voie avait été frayée aux grands peintres attendus, en qui devait se concentrer et s'épanouir, pour les décisives créations, l'expérience séculaire. Théoriquement, l'énigme est résolue : les auteurs de l'*Adoration de l'Agneau* répondent à tout le passé septentrional enrichi des conquêtes nouvelles

1. Par M. L. de Fourcaud.

du *giottisme*, considéré comme principe émancipateur, et du naturalisme. Mais, pratiquement, bien des problèmes se posent encore dont, seule, la parfaite connaissance de la biographie des illustres frères permettrait à la science d'avoir raison. Sous ce rapport, nous sommes loin du but.

Nous ne savons rien de précis touchant l'origine des Van Eyck; nous ignorons tout de leur éducation; ce que les textes authentiques nous apprennent relativement aux faits de leur vie constitue un assez pauvre ensemble; l'état des arts, autour d'eux, en leur jeunesse, nous est fort indistinct; le rayonnement spécial qu'ont pu et dû avoir, aux Pays-Bas, les ouvrages venus du dehors ne ressort d'aucun document et l'on se rend bon compte de la rareté des peintures néerlandaises antérieures à nos peintres. En ces conditions, nous devons nous rattacher fermement à ce qui nous est manifeste au point de vue général, repoussant, par cela même, la génération spontanée des deux incomparables maîtres et jaloux de comprendre leur doctrine en son essence et son développement. S'il est exact que leur biographie comporte une large part de suppositions, nous pouvons tabler sur un certain nombre de faits qui n'ont rien d'arbitraire.

D'abord ceci. Il y a eu de bonne heure, en Néerlande, des enlumineurs naïvement fascinés par la nature et visant, dans toute la mesure de leur savoir-faire, à mêler quelques traits du réel même à l'interprétation des thèmes consacrés. Des décorateurs de murailles, du XIIe au XIVe siècle, ont laissé à Tournai, à Gand, à Bruges, à Maestricht, des figurations curieuses, mais timides et gauches. Parfois, une illustration « historiale » a rehaussé les panneaux d'un retable ou d'un meuble — par exemple, à l'église de Kerniel, près Looz, la châsse des reliques de sainte Odile, œuvre probablement liégeoise, inaugurée en 1292. Rien n'annonce, sinon de fort loin, en ces essais primordiaux, les caractères d'originalité d'une véritable école. Les artistes néerlandais, demeurés dans leurs provinces, tardent à s'enhardir. C'est en France, du temps de Jean II et de Charles V, que les plus doués d'entre eux prennent conscience de leurs aptitudes, sous les auspices de l'art français déjà pénétré de ce sentiment giotto-siennois-avignonnais en passe de s'infiltrer jusqu'aux bords du Rhin. Les Pierre de Bruxelles, les Jean de Bruges (*Jehan de Bondol*), les Andrieu Beauneveu, de Valenciennes, les Jehan de Beaumetz, d'Arras, les Jean Maelwael ou Malouel, de la Gueldre, les Jacques Coëne, de Bruges, — on l'a vu au chapitre précédent, — se fixent à Paris, à Bourges ou à Dijon, et y font carrière française. Ainsi, en France, et par la France, s'est révélé le génie flamand et s'est éveillée la première gloire flamande, bien avant tout vrai commencement de floraison colonaise.

A partir de 1350, environ, les ateliers indigènes des Pays-Pas sont en progrès, quoique toujours inférieurs à ceux du grand royaume voisin.

Nous en avons pour garants, au Musée d'Anvers, le rude *Calvaire de Hendrik Van Rijn, prévôt de Saint-Jean d'Utrecht*, daté d'avant 1363 par l'inscription de son vieux cadre (n° 519 du catal. 1907); au Rijksmuseum d'Amsterdam, le tableau funéraire des *Quatre Seigneurs de Montfort, tués dans la guerre de Frise en* 1345, de beaucoup postérieur à leur mort et non, d'ailleurs, sans influence parisienne (n° 37 du catal. 1904); à l'église Saint Sauveur de Bruges, le *Calvaire de la Ghilde des Tanneurs*, qui offre, par exception, des parties d'un goût rhénan; au Musée de Dijon, le beau retable peint à Ypres par Melchior Broederlam et achevé en 1399, œuvre mémorable bien plus scellée, en dépit de certaines assertions, de signes français que de signes germaniques ou, plutôt, du plus ostensible style international du Nord; enfin, à l'Hospice Belle d'Ypres, la brillante *Vierge votive*, de Josse Bride et d'Yolande Belle, qu'on ne saurait vieillir beaucoup en deçà de 1420. Cependant, sur ces entrefaites, des compositions ont vu le jour, soit en France, soit aux terres limitrophes, qui jalonnent de plus fiers modèles l'acheminement de l'art vers un idéal nouveau. La *Trinité du Christ mort*, attribué à Jean Malouel, au Louvre, et d'autres tableaux de provenance bourguignonne se synthétisent par un dramatisme puissant, d'une sincérité grave et septentrionale adoucie d'une nuance de la sensibilité des peintres de Sienne. La tenture de la cathédrale de Tournai : *Vie de saint Piat et Vie de saint Eleuthère*, terminée à Arras en 1402, groupe devant nous des personnages purs de dessin, amples de forme, vrais de geste, nobles ou pittoresques de type, tour à tour simples de vêtements et d'une somptuosité d'ornements religieux merveilleuse, en des cadres d'intérieur ou de paysage, qui les font valoir.

Les miniatures si libres d'invention et d'exécution, si pleines de bonhomie française, de grâce siennoise, de santé flamande, des frères de Limbourg, dans les *Très riches Heures du duc de Berry* à Chantilly, proclament à quel état d'esthétique on est arrivé avant 1416, date de la mort du duc Jean[1]. Tels sont les indéniables précédents de l'art des Van Eyck. Pas une des tendances affirmées en ces ouvrages qui ne se trouve confirmée, accentuée, rendue définitive et livrée aux générations dans leurs peintures. Admettons que ceux-ci n'en aient pas contemplé de leurs yeux un seul, chose possible. Force sera de conclure qu'ils en ont vu

1. Les grandes œuvres exécutées à Dijon par une majorité d'artistes néerlandais n'ont pu être longtemps ignorées en Néerlande. La ville ducale est habitée de trop de Flamands, en trop intimes relations avec la Flandre et trop constamment visitée par les voyageurs en route vers la vallée du Rhône ou vers l'Italie, ou qui en reviennent. D'ailleurs, les ducs mandent quelquefois leurs maîtres dijonnais à Bruges; Jean d'Arbois y est appelé en 1375 et y fait de la peinture (Cf. B. Prost : *Extraits des Comptes et Recettes des ducs de Bourgogne de* 1363 *à* 1404, n[os] 1793, 1809, 2370). — En 1393, Jean de Beauprez y est retenu quelque temps (Cf. Dehaisnes : *Documents*).— En 1400, l'article du compte du trésorier Poulette pour le rachat des neveux de Malouel, injustement détenus à Bruxelles, montre que Malouel est bien connu aux Pays-Bas (Dehaisnes : *ibid.*).

d'inspiration analogue, portant l'empreinte des mêmes préoccupations, tous dérivant d'une tradition unique, acceptée, puis fécondée par leur génie.

Ceci ensuite. Dès longtemps, on est au courant des propriétés de l'huile comme véhicule de la couleur, et on les utilise. C'est Vasari qui fait remonter aux Van Eyck « l'invention de la peinture à l'huile ». Si l'on met le récit du biographe italien en regard des anciens textes relatifs aux peintres de l'*Agneau*, on se convainc qu'il ne repose absolument sur rien. Qu'on le rapproche, en second lieu, des textes ultérieurs : tous en procèdent purement et simplement comme une série de décalques procède d'un seul modèle. Par contre, de multiples et irrécusables attestations d'époques diverses démontrent que les propriétés de l'huile, en tant que véhicule des couleurs, n'étaient rien moins qu'une nouveauté à la fin du moyen âge. Dans son traité *De coloribus et artibus Romanorum*, le moine Eraclius, qu'on fait vivre au xe siècle et qui ne se piquait pas d'être un novateur, enseigne comment ce véhicule doit se préparer. Au xiie siècle, le moine anglais ou allemand Théophile consacre de notables passages de son traité *Diversarum Artium Schedula* aux couleurs broyées à l'huile, aux précautions minutieuses indispensables pour les obtenir pures et durables (car l'huile risque d'altérer certains tons, faisant, notamment, « noircir le bleu ») et au parti qu'on peut tirer des mixtures dûment élaborées selon ses recettes, soit pour l'achèvement des morceaux de choix, soit pour l'exécution « des figures et des vêtements » et le rendu au naturel « des animaux, des oiseaux et des feuillages ». Plus tard, au xiiie siècle, le peintre Pierre, de l'abbaye de Saint-Omer (*Petrus de Sancto Audomaro*) composait son manuel *De coloribus faciendis*, où la peinture à l'huile est l'objet, suivant la matière à recouvrir, d'observations et de recommandations visiblement issues de l'expérience. Les artistes n'avaient pas dédaigné ces leçons : il ressort d'une multitude de documents qu'ils peignaient fréquemment à l'huile et usaient de vernis résineux. Bien avant les Van Eyck, l'Angleterre, la Flandre, la France ont eu recours à cette technique pour les ouvrages les plus différents. L'Italie même en soupçonne les ressources, puisque Cennino Cennini, élève de Taddeo Gaddi, nous rapporte, probablement d'après son maître, que le grand Giotto lui-même avait — sans succès sensibles, à la vérité — essayé de certains mélanges huileux pour ses peintures. Néanmoins, l'étude méthodique et le rationnel développement de moyens d'exécution appelés à rendre de si grands services aux artistes et à jouer un si grand rôle au xve siècle n'appartiennent qu'au monde du Nord.

Peut-être a-t-on, d'abord, réservé les couleurs grasses, lentes à sécher, pleines de surprises, mais d'effet vif, à l'ornementation des statues et au rehaut des parties d'architecture exposées à l'air. Les textes authentiques

prouvent, en tout cas, qu'on les a utilisées de bonne heure pour des décorations intérieures abondamment historiées. En a-t-on fait usage en quelque mesure dans le travail des tableaux portatifs comme on s'enhardit à en produire? L'aspect de plusieurs panneaux le donne à penser. Un point hors de conteste, c'est que l'attention s'éveille de plus en plus sur les recherches des techniciens aux prises avec d'urgents problèmes. Nous avons, à la Bibliothèque Nationale de Paris, un particulier témoignage de cet état d'esprit dans le recueil manuscrit de livres d'atelier ou résumés des leçons d'un maître à ses « apprentis », formé par le greffier parisien Jean Le Besgue, au premier tiers du xve siècle (Fonds latin, 6741). Le traité de Pierre de Saint-Omer, mentionné ci-dessus, y figure sous le n° 6 ; mais un autre abrégé d'enseignement, de date plus récente, nous y importe en ce moment davantage — à savoir, le manuel n° 8, annoncé par ces mots : « *De coloribus ad pingendum capitula, scripta et notata a Johanne Archerio sive Algerio, anno Domini* 1398, *ut accepit a Jacobo Cona flamingio pictore, commorante tunc Parisiis.* » L'Italien *Jean Archeri* ou *Algieri*, de Milan, y a pris soin d'analyser en 1398, les préceptes et les pratiques du Flamand Jacques Coëne, miniaturiste et peintre d'origine brugeoise, vivant alors à Paris et, très sûrement, sous l'influence française. Coëne, curieux à plaisir, étudie tous les procédés selon les buts qu'on veut poursuivre et la nature des supports à couvrir, pierre, bois, carton, tissus ou parchemin. Les qualités de l'huile de lin, des vernis, des siccatifs l'ont fait réfléchir. Il sent bien, d'ailleurs, que l'avenir est par-dessus tout, désormais, à l'art des tableaux ou « plate-peinture ». Cet homme avisé se montre, en somme, dix ou quinze ans par avance, en des dispositions comparables à celles des Van Eyck. Bref, plus nous avançons vers le xve siècle, plus la logique de l'évolution esthétique s'accentue et se dénonce. Les maîtres des Pays-Bas prendront bientôt la direction du mouvement septentrional.

Données biographiques sur les Van Eyck, tirées des documents authentiques. — Les mentions concernant les auteurs de l'*Agneau*, dans les vieux livres, sont rares, épars et vagues. Leur premier biographe populaire, Carel Van Mander, en son *Livre des peintres*, s'est guidé sur une pièce de vers flamands où son maître, le peintre Lucas de Heere, a résumé les traditions courantes. A ces renseignements, dont plusieurs sont controuvés, c'est à peine si Carel a pu joindre quelques détails empruntés à Vasari, à Guichardin, à Lampsonius et à Van Vaernewyck, relativement à la prétendue découverte de la peinture à l'huile. Plus anciennement, Jean Van Eyck se trouve nommé dans le *Liber de Viris illustribus* (1454-55) de Bartholomeus Facius, où il est qualifié de « *Johannes gallicus* » et dans le *Traité de l'Architecture* (1464) d'Antoine Averulino, dit Filarete. De nos jours, divers textes authentiques ont été découverts, mais qui n'ont,

malheureusement, pas éclairé d'une lumière décisive les plus essentielles questions. Nous devrons tenir compte aussi des études directement faites sur les peintures, au point de vue spécial de leur histoire. Somme toute, nous n'avons que des éléments de biographie très limités.

D'après l'opinion commune, les Van Eyck sont originaires de Maeseyck ou Eyck-sur-Meuse, petite ville du pays de Liége où, au VIIIe siècle, les deux saintes religieuses Harlinde et Renilde, filles du comte Adalard, expertes à enluminer des livres et à broder des étoffes, avaient fondé une abbaye. Il se peut qu'ils sortissent d'une lignée d'artistes. Leur famille se composait de quatre enfants : Hubert et Jean qui furent peintres, Lambert entré au service de Philippe le Bon, à Bruges, en une qualité non spécifiée, et Marguerite, affirmée grande miniaturiste. Les prénoms éminemment liégeois de Hubert et de Lambert et cette circonstance que *Lyennie* ou *Liévine*, fille de Jean, choisit, après la mort de son père, le monastère de Maeseyck pour y prendre le voile, militent sérieusement en faveur de leur origine mosane. D'autre part, la remarque a été faite que le dessin *ad vivum* de Jean, d'après le cardinal Albergati, au Cabinet des estampes de Dresde, porte des annotations ou indications de tons et de nuances en un bas-allemand qu'on parlait peut-être aux environs de Maestricht. Notons, enfin, que Jean a débuté dans l'art sous les auspices du trop fameux évêque de Liége, Jean sans Merci, de la maison de Bavière-Hainaut. Tout au moins est-il, à n'en pas douter, de 1422 à 1425 auprès de ce prince transfuge de son évêché et fixé à La Haye.

Nous n'avons aucun moyen de préciser les dates natales d'Hubert et de Jean. Ceux qui prétendent l'aîné venu au monde de 1366 à 1370 et le cadet de 1390 à 1400 n'apportent nulle preuve de leur dire. Le lieu où nos peintres ont fait leur apprentissage ne nous est pas moins inconnu. Il y avait des peintres dans le Limbourg et qui peignaient sur fond d'or, mais il ne reste rien de leurs ouvrages. L'atelier de Maestricht, jadis célèbre, semble fort amoindri. Le centre colonais n'aura de véritable renaissance que plus tard, avec maître Wilhelm. Aussi bien c'est vers Liége que nos artistes ont dû être le plus naturellement attirés — et les arts, en cette ville épiscopale, étaient en grand honneur. Mais, sur le séjour probable des Van Eyck à Liége, les documents sont muets.

Les fameux extraits des registres de la confrérie gantoise de Notre-Dame-aux-Rayons, attestant l'inscription sur la liste des confrères de *Meester Hubrecht Van Hyke* en 1412 et de sa sœur *Mergriete* en 1418 ne méritent aucune créance. Ce sont des faux avérés. Par contre, M. James Weale a signalé un passage du testament de Jean de Visch, seigneur d'Axel et de Capele, daté de 1413, léguant à sa fille Marie, religieuse au couvent de Bourbourg près Gravelines, un « tableau de maître Hubert ». Seulement ce texte ne nous fait connaître ni le sujet de l'œuvre, ni la ville qu'habitait

l'auteur. A partir de 1424, un peu de clarté se fait : Hubert habite Gand. Il y reçoit tour à tour cinq escalins de gros, prix de deux volets commandés par l'échevinage (Comptes de 1424-25) et six gros de libéralité pour ses auxiliaires (*ibid.*, 1425-26). — Le 9 mars 1426, le bourgeois de Gand Robert Poortier et Avezoete van den Hoeghe, sa femme, lèguent à l'église du Saint-Sauveur, de leur ville, une statue de saint Antoine et un retable peint, pour orner la chapelle de leur tombeau. La statue et le retable se trouvent, à ce moment, disent-ils, « entre les mains de maître Hubert ». Si l'on en croyait M. James Weale, le *Saint Antoine protégeant un donateur à genoux*, au Musée royal de Copenhague, serait un volet de cet autel[1]. La dernière fois que s'inscrit le nom du maître sur les registres municipaux, c'est à propos du paiement de la taxe imposée à ses héritiers étrangers à la ville (*Registre aux biens*, 1426-27). Ses héritiers n'ont à débourser que la faible somme de six escalins de gros; sa fortune était donc fort mince. Hubert, dont les Gantois conservent en leur Musée archéologique la pierre tombale, a succombé le 18 septembre 1426. On l'a inhumé dans le tombeau de son protecteur Josse Vydt pour lequel va s'achever le polyptyque de l'*Agneau*. Mais de ce retable, de ses origines, de l'état d'avancement où il l'a laissé, pas le moindre mot nulle part.

Nous aborderons plus loin le problème du polyptyque et de l'inscription retrouvée sur son cadre en 1823. Il importe, tout d'abord, de présenter des renseignements plus ou moins précis que nous avons sur Jean comme nous venons de résumer ceux qui se rapportent à son frère.

Suivant un souvenir consigné, en 1549, au procès-verbal d'une séance de la Ghilde de Saint-Luc, à Anvers, Jean Van Eyck, en 1420, aurait soumis aux membres de la Ghilde une tête exécutée par lui « en couleurs à l'huile », laquelle lui aurait mérité de vives félicitations.

En 1422, un texte très imprévu, publié par M. Houdoy, nous montre Jean à Cambrai, décorant pour la cathédrale un cierge pascal. La même année et jusqu'à la mort de Jean sans Merci, en 1425, l'artiste a rang parmi les officiers de ce prince à La Haye. A travers les fragments des comptes relevés par Léon de Laborde, nous le voyons, en 1425, peintre et varlet de chambre du duc de Bourgogne, Philippe le Bon, à Bruges, puis envoyé à Hesdin et, bientôt, prenant quartier à Lille, où il possède une maison et d'où il s'absente à plusieurs reprises pour remplir, en des parages non désignés, des missions de confiance dont on s'abstient, par ordre, de dévoiler l'objet. Au mois d'août et au mois d'octobre 1426 et en 1427, des sommes relativement considérables le défraient d'un « certain

1. Ce volet est accouplé, à Copenhague, à une médiocre *Sainte Famille* de la suite de van Dyck. C'est l'un des exemples les plus étranges qu'on puisse citer des ensembles factices comme on se plaisait jadis à en former. Sur le fond, voir plus loin : *L'Œuvre présumé d'Hubert Van Eyck.*

pèlerinage », d'un « certain voiage secret » et d'autres expéditions que Monseigneur « ne veult autrement déclarer »[1]. Encore qu'il soit peu téméraire de penser que quelques-unes de ces missions l'ont conduit en France et, spécialement, en Bourgogne, la preuve n'en peut être offerte. Entre temps — le 3 mars 1427 — Jean est excepté des mesures d'économie qui atteignent, en leur traitement, divers salariés du duc. On lui alloue même des gratifications significatives. Ses services ont beau n'être point spécifiés, nous sentons en lui, du vivant même de son frère Hubert, une individualité qu'on ne discute pas.

Le maître quitte Lille en 1428, afin de suivre en Portugal l'ambassade chargée d'aller à Lisbonne traiter la grande affaire du mariage du duc et de l'infante Isabelle. Il résulte des deux relations du voyage, l'une en portugais, conservée à Paris, l'autre en français, recueillie à Bruxelles que, les jours suivants, tandis que l'on débat les clauses du mariage accepté en principe, le peintre, adjoint à l'ambassade, peint d'après nature, « bien au vif », le portrait de l'infante. Ce peintre est nommé « Juan de Yel » dans la version portugaise, et, dans la version française, « Jehan de Eyck », et qualifié des deux parts d' « excellent maître ès art de peinture, varlet de chambre de Mgr de Bourgogne ». Aucun malentendu n'est possible : c'est bien de notre artiste qu'il s'agit et pour la première fois une œuvre de lui est positivement alléguée.

Où se fixe-t-il au retour? — Peut-être à Gand, plus probablement à Bruges, bien que sa présence ne se constate positivement en cette ville qu'à partir de 1432. Un fait donne à penser qu'il ne vient pas d'arriver dans la ville : c'est que non seulement il y est tout à fait installé pour exercer personnellement son art en 1432, mais encore qu'il y dirige un atelier en règle. Entre le 17 juillet et le 16 août de cette année les bourgmestres et plusieurs membres de l'échevinage se sont rendus en cet atelier, afin d'y voir des tableaux de sa façon et ont accordé un don d'argent à ses élèves en souvenir de leur visite. Il se peut que l'artiste s'occupe déjà de « l'estoffaige » de six des statues destinées à la façade de l'Hôtel de Ville pour lequel il touchera, en 1435, 30 livres de gros avec une gratification supplémentaire de 3 livres 12 escalins.

Son mariage doit remonter à cette époque. On croit sa femme issue de la famille Chenany et sœur de Jeanne Chenany, épouse d'Arnolfini de Lucques[2], négociant à Bruges et attaché au duc; mais la preuve de cette origine n'est point fournie. Sa femme, en tout cas, se nommait

1. A remarquer que nos sources d'information sont incomplètes. Les comptes de la Recette générale de Flandre de 1427 à 1432 et ceux de la Recette des finances en 1429 et 1430, où pouvaient se rencontrer des mentions concernant Jean Van Eyck ont disparu.

2. Voir ci-après ce qui est dit du prétendu portrait des Arnolfini de la National Gallery de Londres. Ce chef-d'œuvre daté de 1434 représente peut-être (?) Jean et sa femme.

Marguerite[1]. Il naît à Van Eyck, en juin 1434, un enfant, fille ou fils, dont Philippe le Bon est le parrain et qui doit s'appeler, de ce fait, Philippe ou Philippin ou Philippine : toute trace en est perdue. Un peu plus tard, il aura une fille, baptisée Lyennie ou Liévine. Ces deux enfants lui survivront. En 1435, le maître fait, sur l'ordre et aux frais du duc, « certains voiaiges loingtains et estrangers pour matières secrètes ». Ses appointements annuels sont de 360 livres « *du prix de* 40 *gros monnaie de Flandre la livre* ». Pour la dernière fois, il perçoit son quartier et en donne quittance le 24 juin 1441. Des lettres patentes, signées par le duc en faveur de « damoiselle Marguerite, vefve de Jehan Van Eyck » le 22 juillet suivant, nous apprennent que le maître est mort « environ la fin du mois de juing » et deux Obituaires des Archives de l'évêché de Bruges fixent au 9 juillet de chaque année la célébration de la messe d'anniversaire de ses funérailles. Nous sommes fondés, en dépit de l' « environ la fin du mois de juing » des lettres ducales, à placer sa mort du 6 au 7 juillet. On l'ensevelit, d'abord au pourtour extérieur (*ambitus*) du chœur de Saint-Donatien; mais le 21 mars 1442, ses restes sont transférés à l'intérieur de l'église, près des fonts baptismaux, ainsi qu'il appert des *Acta capitularia* (Registre E, fol. 80). Le duc accorde à sa veuve, le 22 juillet 1441, en considération des bons et agréables services du défunt et « pour pitié et compassion d'elle et de ses enfants », une somme équivalant à la moitié des gages d'un an du peintre.



Phot. Hanfstaengel.

FIG. 98. — Jean Van Eyck : Portrait de la femme du peintre. (Musée de Bruges.)

Tels sont les éléments biographiques sur les Van Eyck puisés dans les documents manuscrits. Nous avons, maintenant, à examiner

1. Sur le nom de Marguerite, les gages de Jean, la date de sa mort, la survivance de ses enfants et la libéralité faite par le duc à sa veuve, cf. *Burlington Magazine*, mars 1904, les deux extraits inédits des comptes de la Recette générale de Flandre, produits par M. James Weale.

les indications de nature particulière comme les inscriptions peintes au plat des cadres de plusieurs tableaux et, aussi, les traditions et les hypothèses.

La part d'Hubert et la part de Jean dans l'Œuvre des Van Eyck. — Si nous n'avions à notre disposition que les textes authentiques, mais peu explicites dont nous venons d'exposer le contenu, il faudrait déses-



Phot. Hanfstängel.

Fig. 99. — Jean Van Eyck : La Vierge priée par le chanoine Van der Paele.
(Musée de Bruges.)

pérer de reconnaître les ouvrages des deux frères. Un seul travail de peinture, à sujet relativement mais obscurément déterminé, est porté au nom de Hubert — l'autel Saint-Antoine de l'extrait du testament de Robert Poortier — et cet autel n'existe plus. Un seul morceau bien précisé de Jean est signalé de même — le portrait de la princesse Isabelle de Portugal, exécuté à Lisbonne entre le 13 janvier et le 12 février 1429, expédié au duc de Bourgogne à Bruges, à cette dernière date — et ce portrait a péri. Fort heureusement Jean Van Eyck paraît avoir eu l'habitude de signer et de dater ses tableaux par une inscription tracée sur le cadre. Grâce à la conservation de plusieurs des bordures primitives, nous nous rendons compte du caractère systématique et constant

de cette manière de marquer ses œuvres. Ces inscriptions comportent une formule variable où le nom du peintre et la date de l'exécution de la peinture sont joints à une sommaire indication de l'origine de l'ouvrage et, souvent, s'accompagnent d'une devise invariable : « *Als ick kan* » (*Comme je peux*) C'est ainsi qu'on déchiffre, au Musée communal de Bruges, sur le bord inférieur du cadre de la *Vierge priée par le chanoine Van der Paele* : « *Hoc opus fieri fecit magister Georgius de Palo, hujus ecclesiæ canonicus per Iohannem De Eyck pictorem... Completum anno* 1436. » et, autour du portrait de la femme de l'artiste : « *Conjux meus Iohannis me complevit anno* 1439, 17 *Junii. Ætas mea triginta trium annorum. Als ick kan.* » Une de ces épigraphes a dû être écartée de la série pour fausseté manifeste — celle inscrite au bitume de Judée, matière d'emploi récent, et avec la date de 1421, au bas du *Sacre de saint Thomas Becket*, tableau ambigu, postérieur aux Van Eyck, appartenant au duc de Devonshire. Une autre, au bas d'une *Tête de Christ*, au Musée de Bruges, suscite des objections : le nom du maître y apparaît sous cette forme insolite : *Johes De Eyck inventor, anno* 1440 30 *januarii* » et l'on est peut-être en face d'une copie. Tout bien pesé, l'ensemble de ces documents doit être considéré comme valable.

Or, c'est par l'inscription développée sur le cadre du polyptyque de l'*Agneau*, chef-d'œuvre capital dont nulle mention n'a été retrouvée dans aucune pièce d'archives, que s'établit la gloire d'Hubert. Nous aurons plus loin à commenter ce texte, au point de vue de l'histoire du retable; mais, dès maintenant, il convient de le placer sous les yeux du lecteur. Le voici tel qu'il fut transcrit, au milieu du xvie siècle, par le jurisconsulte Christophe Van Huerne, sans aucune ponctuation et terminé par un vers chronogramme. L'essentiel gît pour nous en ce qu'il nous apprend sur le rôle des deux frères.

« *Pictor Hubertus e Eyck major quo nemo repertus*
Incepit pondus quod Johes, arte secundus
Frater perfectus Judoci Vydt prece fretus.
VersV seXta MaI Vos CoLLoCat aCta tVerI ».

Cette copie a pu être confrontée avec l'original, qu'un nettoyage de la partie de bordure possédée par le Musée de Berlin a fait reparaître, en 1823, sauf en ce qui concerne le début du troisième vers. Une faute indubitable se remarque précisément à cet endroit du texte de Van Huerne. *Perfecit* semble, à tout prendre, devoir être préféré à *perfectus*. Ainsi rectifié, ce mauvais latin se traduit de la façon suivante :

« *Le peintre Hubert Van Eyck, le plus grand peintre qui se soit rencontré — Commença ce grand ouvrage* (pondus), *que Jean, son frère, le second dans*

son art, — Achera sur les instances de Josse Vydt[1]. — *Ce vers vous certifie que le sixième jour de mai* (1432) *fut exposée l'œuvre terminée*[2] ».

Il n'y a pas eu collaboration; il y a eu superposition de travail. Le polyptyque, entrepris par le frère aîné en des conjonctures demeurées mystérieuses (on le dira plus loin) et complété par le cadet, est devenu un original de l'un et de l'autre, mais un original énigmatique où l'on n'arrive pas à déterminer sûrement ce qui appartient à chacun. Dès la fin du xve siècle, on paraît avoir oublié que le retable a eu deux auteurs; la confusion se fait entre leurs souvenirs et les bedeaux répandent des fables.

En 1495, Jérôme Münzer s'arrête à Gand, y admire l'autel de l'*Agneau*, y croit voir « non seulement une peinture, mais l'art de peindre tout entier », se récrie devant les superbes figures d'Adam et d'Ève, rapporte incidemment ce conte de marguillier que, le polyptyque une fois en place, tel en a été le succès, qu'on a octroyé à l'artiste un supplément de prix de six cents couronnes et ajoute que le maître repose dans la chapelle même où est son autel. Il ne s'agit plus, en réalité, ni d'Hubert ni de Jean; il s'agit d'un composé des deux, d'un peintre-type en qui se résument toutes les perfections, mais plus rapproché de Jean, le metteur au point de l'ensemble et le bénéficiaire des anecdotiques six cents couronnes, que d'Hubert, tout inhumé qu'il est au pied du retable. Toutes les parties de la peinture semblent d'une seule inspiration et d'un seul pinceau. Au surplus, si Jérôme Münzer a entendu prononcer un nom, c'est celui de Jean à coup sûr. C'est de Jean seul qu'a parlé Facius. C'est de Jean seul que parle Filarete. C'est Jean seul qu'exaltera Vasari. C'est Jean seul qui préoccupera van Vaernewyck et Carel van Mander. La mémoire même d'Hubert s'est voilée.

Cependant un curieux sentiment de sympathie en faveur du frère aîné s'est, de nos jours, prononcé parmi les érudits. D'aucuns ont insinué que Jean avait beaucoup gagné à la disparition d'Hubert.... N'était-il donc pas depuis longtemps en évidence? Son frère était plein de vie en 1422 que déjà il jouissait d'un emploi magistral auprès de Jean sans Merci — et il n'est pas prouvé qu'il n'ait pas bien plus tôt occupé ce poste. Si le duc de Bourgogne l'appelle à Bruges en 1425, quand il n'aurait tenu qu'à lui d'appeler Hubert, c'est qu'il s'est mis hors de pair en Hollande.

1. Cornelissen, dans son étude sur cette inscription, tout en convenant que le membre de phrase *Johes arte secundus....* répond exactement au membre *major quo nemo repertus*, estime qu'on le peut ponctuer différemment : « *Johes, arte, secundus frater, perfecit* ». Cette ponctuation aura pour effet de rattacher *arte* à *perfecit* et non à *secundus*. Le sens, si on l'adopte, se modifiera comme il suit : « Jean, son second frère, acheva l'œuvre par son art ». Nous notons cette interprétation sans la juger bien fondée.

2. Littéralement : « *Par ce vers* (le vers chronogramme) *le sixième jour de mai* (1432) *vous met en situation de voir l'œuvre achevée* ». Les textes de cet ordre n'ont jamais eu la prétention d'être clairs ; mais on peut, avec quelque bonne volonté, comprendre celui-ci.

Le malheur veut que nos informations documentaires sur Hubert soient très courtes. Antérieurement à 1413, il a peint un tableau appartenant à cette époque au seigneur d'Axel et de Capelle; il a exécuté en 1424-25 deux volets pour le Magistrat de Gand; il a, dans son atelier, au mois de mars 1426, une statue de saint Antoine « estoffée » ou à « estoffer » de couleurs et des peintures de retable, le tout destiné à l'autel de la chapelle funéraire de Poortier, à l'église du Saint-Sauveur; enfin il a « commencé » le polyptyque de l'*Adoration de l'Agneau*. Nos certitudes ne vont pas plus loin. Le volet du Musée de Copenhague (un *Donateur*, présumé par M. Weale *Robert Poortier agenouillé sous la protection de saint Antoine*, au premier plan d'un paysage rocheux animé de figurines) se rapporte-t-il bien évidemment au passage du testament de Poortier? Il y aura lieu, ci-après, d'examiner ce point. Sur l'état de l'avancement du polyptyque au moment de la mort de l'artiste, on sait déjà que nous n'avons pas l'ombre d'un renseignement. Néanmoins, dès là qu'il a conçu et entrepris ce vaste ouvrage et que son frère l'a terminé avec le respect dû au maître « *major quo nemo repertus* », les signes propres de sa conception et de son exécution, perceptibles ou non pour nous, y doivent apparaître. Nous verrons jusqu'à quel point les miniatures du manuscrit des *Heures de Turin*, étudiées en 1904 par le comte Paul Durrieu, peu avant la destruction de ce mémorable recueil dans l'incendie de la Bibliothèque de Turin, nous éclairent à cet égard. Peut-être s'y cache-t-il même la matière d'une induction sur une phase de la vie d'Hubert....

L'embarras des critiques les plus compétents, MM. James Weale, Max Dvorak, Georges Hulin de Loo, Karl Voll, à restituer authentiquement à l'aîné des Van Eyck une série de compositions, est extrême. Son dernier apologiste, M. Durand-Gréville, au prix d'une patiente ingéniosité de comparaisons et de raisonnements, renchérit sur les conclusions de ses prédécesseurs et réclame pour Hubert jusqu'à la *Vierge de Ince-Hall*, signée de Jean et datée de 1432[1]. Nous n'avons point sa foi robuste qui s'affermit au milieu des hypothèses. Toutefois, sur un point, l'harmonie s'est faite entre tous. Personne n'a contesté, en fin de compte, le rôle d'Hubert en tant qu'inventeur de l'*Agneau* et, de proche en proche, on est arrivé à définir, par un calcul de probabilité licite, les aptitudes et le génie affilié, mais divers, des deux Flamands. Il convient de se retourner vers les *Heures de Turin* pour en tirer, s'il se peut, quelques lueurs.

M. le comte Paul Durrieu a prouvé et M. Six, d'Amsterdam, a confirmé que la plus belle suite de miniatures dont se soit paré ce manuscrit, possédé avant 1413 par le duc Jean de Berry, fut exécutée pour

1. Cf. Durand-Gréville: *Hubert Van Eyck, son œuvre et son influence*, dans *les Arts anciens de Flandre*, première année, 1905.

Guillaume IV de Bavière-Hainaut, comte de Hollande, gendre du duc de Bourgogne Philippe le Hardi, beau-frère du duc de Bourgne, Jean sans Peur, neveu du duc de Berry, vassal et cousin germain du roi Charles VI, beau-père du duc de Touraine, fils de ce roi et hoir présomptif de la couronne de France[1]. M. Durrieu a prouvé, de plus, qu'un des événements retracés par l'enlumineur, « *le comte de Hollande se rendant à Notre-Dame de Poke, après son débarquement en Zélande* », n'ayant eu lieu qu'à la fin de juin 1416, le sujet n'a pu être traité qu'entre cette date et le 31 mai 1417, jour de la mort de Guillaume IV. Il devient certain par là même que l'artiste, chargé de traduire des souvenirs si particuliers, appartenait à sa maison. Par surcroît, notre savant confrère met en évidence les surprenants liens qui rattachent plusieurs de ces enluminures aux *Trois Maries au Sépulcre*, au mystérieux rétable de Palencia, *l'Église triomphant de la Synagogue*, adaptation probable d'un original perdu, et à la grande œuvre de Saint-Bavon de Gand, sans parler de rapports plus généraux et, par conséquent, à notre avis, négligeables dans l'occurrence, avec la *Vierge du chancelier Rollin*, les deux *Vierge au Chartreux* et les deux *Saint François*, qui peuvent être de Jean. — A la date de 1416, il serait téméraire de prononcer le nom de Jean Van Eyck, mais on a le droit de prononcer celui d'Hubert puisqu'il figure sur un testament de 1413. Il n'est pas permis d'avancer cette illustration des *Heures de Turin* jusqu'en 1422 et de la supposer entreprise par Jean pour l'ancien évêque de Liége : trop de choses, eu égard à ce personnage, n'auraient plus aucun sens. J'ajoute que les sujets historiques, de la même main que tout l'ensemble de la série, n'ont pu être exécutés plus tard. Ils n'eussent offert nul intérêt pour le nouveau propriétaire des *Heures*. La vérité doit donc être qu'à ce moment, où toutes les Archives sont muettes sur Hubert, il était au service de Guillaume IV et, déjà, travaillait au polyptyque. Partant, ses miniatures si belles, si longtemps oubliées et si lamentablement détruites, ont apparence de nous fournir sur sa création capitale et sur deux ou trois de ses tableaux les seules références que nous ayons.

L'ŒUVRE PRÉSUMÉ D'HUBERT. — La vieille idée d'une vie commune et d'une assidue collaboration des Van Eyck a été ruinée par les faits remis au jour[2]. Les deux peintres ont un air de famille, maints goûts, maintes habitudes et une technique qui trahissent une même éducation;

1. Cf. Comte P. Durrieu : *les Débuts de Van Eyck* (*Gaz. des B.-A.*, 1903, I, p. 112 et seq.). — J. Six : *A propos d'un repentir de Jean Van Eyck* (*ibid.*, 1904, I).

2. L'assertion de Carel van Mander sur le fait de la collaboration de van Eyck a été reprise et soutenue pour la dernière fois, à notre connaissance, en 1903, par un critique anglais, M. Alfred Marks (*Notes communiquées à M. Henri Hymans, de Bruxelles*). Mais, encore un coup, elle ne repose que sur des apparences, lesquelles, dans l'état présent des questions, ne supportent pas l'examen. Les documents connus ne laissent même pas soupçonner

mais chacun suit ses propres tendances. Tous deux ont probablement préludé à la pure peinture à l'huile en peignant leurs dessous en détrempe ou *a tempera*, et leurs dessus en glacis huileux, suivant des pratiques bien connues dès longtemps. Il est à croire qu'Hubert, le plus âgé, a usé le premier de moyens plus perfectionnés et abouti au mode nouveau où l'huile de lin, l'huile de noix, ou même un mélange de l'une et de l'autre sert de medium unique et où les pâtes épaisses et les couleurs transparentes sont de même nature et se complètent normalement.

Ce qui touche à l'aîné des Van Eyck a été tellement scruté, sollicité et grossi depuis quelques années, que nous avons, ici, le devoir de passer en revue l'œuvre présumé du maître. Hélas! nous n'avons pour nous guider sur ce terrain que des suppositions et des impressions. Savons-nous seulement si tout ce qu'on accorde aux Van Eyck, en général, est vraiment de leur fait? L'authentication des deux saisissants volets du *Calvaire* et du *Jugement dernier* de Pétersbourg, donnés par les uns à Hubert, par les autres à Jean et regardés par M. Weale seul comme d'un maître de leur voisinage plutôt que de l'un d'eux, est loin d'être acquise. Lorsqu'on s'évertue à tirer des productions supposées d'Hubert des particularités positives de nature à leur servir de marques, on note dans l'architecture un caractère de fantaisie et des italianismes décoratifs qui peuvent simplement provenir des miniaturistes de l'École française et qu'on retrouve en une foule d'œuvres étrangères à son répertoire. On va jusqu'à dire : « Les architectures d'Hubert sont des décors de théâtre; celles de Jean sont vraies ». L'église de la *Vierge du chanoine Van der Pael*, qui est sûrement de Jean, pour ne parler que d'un seul tableau, est-elle donc si vraie? Et, par contre, n'y aurait-il jamais rien que d'imaginaire dans les architectures d'Hubert, qui a dessiné en traits si reconnaissables le clocher de la cathédrale d'Utrecht à l'horizon de l'*Agneau*? — On souligne encore, çà et là, des restes de primitivisme ingénu ou des distractions assez singulières : des éclairages en sens opposé aux deux plans d'une même composition, comme dans les *Trois Maries au Sépulcre*, deux pieds droits et point de pied gauche à l'enfant Jésus du *Saint François* de Turin, des figures si peu individualisées dans la *Vierge au Chartreux* de Berlin (fig. 100), que plus

à quel moment les deux frères ont pu être réunis pour travailler ensemble. — M. Marks fait, par surcroît, cette observation que plusieurs tableaux du répertoire Van-Eyckien (les *Ermites*, du polyptyque de Gand, les *Trois Maries au Sépulcre*, la *Vierge du chancelier Rollin*, le *Saint François*, de Turin, la *Vierge au Chartreux*, de la collection G. de Rothschild, la *Sainte Barbe*, d'Anvers), montrent, dans le ciel, un vol d'oiseaux répartis sur deux lignes convergentes, qui constituerait une sorte de signature de Jean. L'histoire de l'art enregistre plus d'un exemple de ces signatures figurées, mais l'interprétation de cet accident pittoresque, intermittent et où rien ne révèle une volonté d'indication de l'auteur, en une série de tableaux à paysages attribués aux Van Eyck, nous paraît dénuée de fondement.

d'un connaisseur incline à ne voir en ce panneau qu'une réplique d'atelier. Il ne dépend, en vérité, de personne de faire de ces négligences ou de ces pauvretés d'irrécusables traits du travail d'Hubert. Les tentatives multipliées en vue de dresser une liste de morceaux du premier client de Josse Vydt sont fort méritoires et peuvent être utiles de plusieurs côtés; mais, à moins de découvertes de documents, elles ne seront jamais qu'arbitraires.

Peut-on, d'abord, se tenir assuré que le volet de Copenhague est de notre peintre? La composition, belle en soi, nous montre le donateur à genoux, en longue robe, l'aumônière à la ceinture, protégé par saint Antoine barbu, encapuchonné, vêtu de brun, la main droite sur l'épaule du priant. Le groupe est d'un réalisme accentué, non pourtant sans quelques indécisions de pinceau et quelques mollesses. Au fond, un paysage rocheux, non sans analogie avec ceux des volets de l'*Agneau* et s'ouvrant à droite pour laisser voir des édifices et deux figurines au seuil d'une maison — ce qui se rapporte, en tant que principe, aux paysages de la *Vierge du chancelier Rollin*, des deux *Vierge au Chartreux*, des deux *Saint François* et aux conceptions des miniaturistes. Rien ne nous dit que nous soyons en présence d'une des peintures visées mais non décrites, le 9 mars 1426, dans le Testament de Robert Poortier et de sa femme. Sans contredit, un décor d'autel dédié à saint Antoine, destiné à l'église du Saint-Sauveur de Gand, se trouvait, au mois de mars, chez maître Hubert, et peut-être y était-il en voie d'exécution. Qui pourrait affirmer qu'il était complètement terminé en septembre quand mourut l'artiste, et qu'il n'a pas été achevé par Jean ou par un élève du mort? Et puis, combien de fois le même thème a-t-il dû être répété, au XVe siècle, en des pays où la dévotion à saint Antoine était populaire[1]!

D'autres objections se formulent, au Louvre, devant la magnifique *Vierge du chancelier Rollin* (fig. 110). Le chancelier de Bourgogne, que nous reverrons bientôt, âgé d'au moins soixante-dix ans, sur l'un des volets du polyptyque de Beaune, attribué à Van der Weyden, ne dépasse guère ici sa cinquantième année. Comme il est né en 1376, le tableau a été peint, selon toute apparence, peu après 1425. Or, à cette date, Jean Van Eyck est au service de Philippe le Bon et l'on imagine mal un des principaux officiers du duc, s'adressant, à ce moment, à un autre artiste que le « peintre de Monseigneur ». D'ailleurs, en 1426, Hubert est mort. Allègue-t-on le caractère infiniment précis du paysage et ses rapports de style, sinon avec le volet contesté de Copenhague, du moins avec plusieurs fonds de nature des *Heures de Turin*? On sera simplement amené

1. M. Max Dworak, pénétré des mêmes doutes qui nous assaillent, attribue l'œuvre de Copenhague au grand bénéficiaire des tableaux *Van-Eyckiens* difficiles à attribuer — à Petrus Christus.

à penser que Jean a fait comme son frère, de ces paysages panoramiques



Phot. Hanfstängel.

Fig. 100. — La Vierge au Chartreux. Successivement attribuée aux deux frères Van Eyck et à Petrus Christus.

(Musée de Berlin.)

merveilleusement détaillés dont les miniaturistes ont fourni tant d'exemples. Nous ne voyons là rien d'invraisemblable.

Que s'il y a incertitude à l'endroit de la *Vierge du chancelier Rollin*, comment reprendrait-on son assurance devant les deux *Vierge au Chartreux* et les deux *Saint François* recevant les stigmates? Même esthétique, même modalité de paysage. Le Chartreux agenouillé serait, d'après M. Weale, Herman Steenken, mort en 1428, supérieur de la Chartreuse de Sainte-Anne-ter-Westine, près Bruges. Jean a donc pu peindre cette œuvre avant cette époque et en exécuter ou en faire exécuter la réplique. Sur les deux *Saint François*, nous ne savons rien, hormis que les deux exemplaires appartenaient en 1470 au riche Anselme Adornes, de Bruges, qui les léguait à ses deux filles « en les attribuant à Jean ». Si, malgré l'aspect du paysage et la fantaisie des architectures, dont on fait, sans preuve, des caractéristiques d'Hubert, les précédents ouvrages peuvent être du peintre de Philippe le Bon, il en doit être de même de ceux-ci[1]. L'indécision ne fait que s'accroître. Nous avons le droit d'admirer, non celui de nous porter garants du nom de l'auteur.

Le retable dit de *Palencia* et qui paraît provenir du couvent de Sainte-Marie de Parral, près Ségovie, au Musée du Prado (fig. 102) — le *Triomphe de l'Église sur la Synagogue* — ne saurait être accepté pour un original, mais il présente divers éléments si curieusement affiliés aux *Heures de Turin*, il s'apparente de si près par la conception à l'*Adoration de l'Agneau*, et tout l'effort du style, abstraction faite de certains types de personnages, est à ce point néerlandais, qu'on se croit en face de quelque copie « ajustée » d'une composition d'Hubert, de la main d'un peintre espagnol qui a modifié les visages. En bas, des deux côtés de la fontaine mystique, un pape, des évêques, des moines, des princes agenouillés et un groupe de prêtres, de docteurs et de sectateurs juifs déconcertés ou renversés. Au-dessus, entre deux tours ajourées, comme on en voit dans les architectures des retables sculptés, et les fenêtres animées d'angelots, s'étend une prairie paradisiaque où six anges, assis dans l'herbe, donnent un concert de viole, de luth, de harpe, d'orgue portatif et de tympanon. Au sommet, par-delà la prairie, le trône du Tout-Puissant se dresse sous une flèche découpée en plein ciel. Devant le Seigneur bénissant, l'Agneau repose sur un autel. Il y a ici comme le souvenir direct d'un prototype de la grande scène de Gand. Le Tout-Puissant, sous son édicule fleuri, et les anges musiciens

1. M. H. Hymans fait observer que la vue d'Assise de *Saint François* est exacte. Cette exactitude, fût-elle rigoureusement démontrée, ne serait d'aucun poids pour l'attribution à Hubert. M. Weale fait voyager Hubert en Italie; sir Martin Conway le conduit jusqu'à Jérusalem! Je répète que nous sommes moins avancés touchant ses prétendus voyages qu'à l'endroit de ceux de Jean qui est, indubitablement, allé en Espagne et en Portugal et qu'un texte formel, de 1435 nous montre délégué par le duc « *en voïaiges loingtains et estranges marches* ». Sait-on s'il n'est pas allé en Italie où des ouvrages de lui sont signalés par Facius et où son nom a été de bonne heure connu? A ce sujet, M. Hymans a récemment attiré l'attention sur le dallage de l'*Annonciation* de Saint-Pétersbourg qui rappelle, par sa technique, celui de la cathédrale de Sienne.

ont, aux *Heures de Turin*, des antécédents notables. D'un passage du *Viage d'Espana* de Poncz (Madrid, 1783, t. XI, 155) semble résulter que l'original existait sur l'autel de Saint-Jérôme, à la cathédrale de Palencia, qu'on l'attribuait couramment à Dürer et qu'on en avait fait plusieurs copies ordinaires. Certains critiques voudraient voir en celle du Prado une œuvre de Luis Dalmau. L'authentique retable de ce peintre à Barcelone (*Vierge*



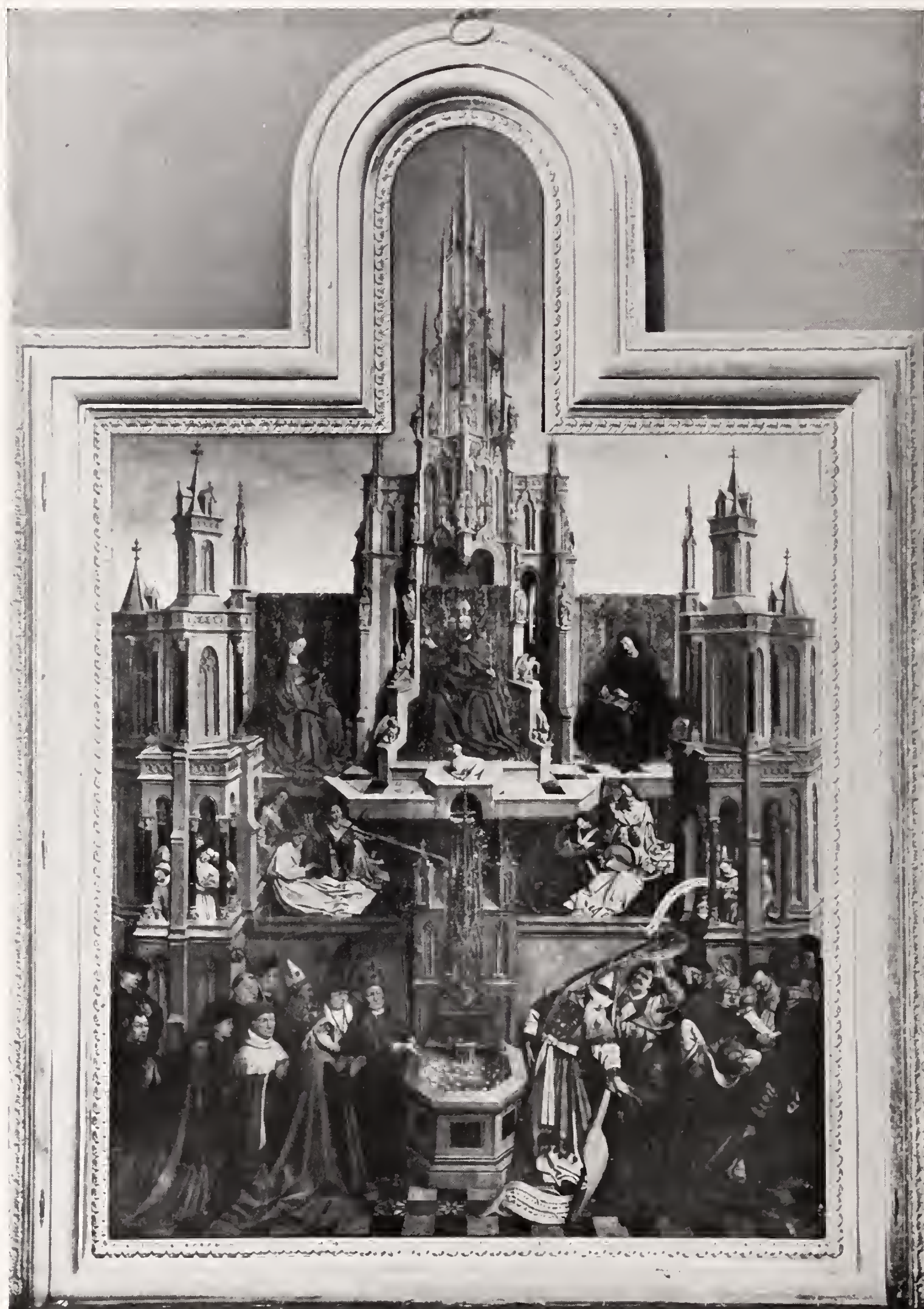
Phot. Lévy et fils

Fig. 101. — La Vierge au Chartreux.
(Collection du baron Gustave de Rothschild.)

invoquée par deux groupes de priants, avec leurs patrons, et au fond, des anges qui chantent) ne justifie point, à notre avis, cette opinion.

Quiconque a pu voir, en la même journée, dans l'été de 1902, à Gand, le tableau central de l'*Agneau* et, à Bruges, les *Trois Maries au Sépulcre* (fig. 103) de la collection de sir Frédérik Cook, à ce moment à l'Exposition des Primitifs néerlandais, ne s'est point défendu d'une forte impression de commune origine des deux œuvres. Deux scènes aussi différentes de donnée poétique, de dimensions et d'effet, ne sauraient plus intimement se ressembler. Si la première est d'Hubert, il ne faudra pas moins que l'autorité décisive d'une pièce d'archives, pour nous obliger à reconnaître à un autre peintre la paternité de la seconde. L'ange, vêtu d'une ample robe blanche sur laquelle se croise l'étole ecclésiastique, émerge, en quelque sorte, en une attitude compliquée, du tombeau ouvert. Il s'adresse, avec

un geste de la main droite, aux Saintes Femmes à la coiffe blanche, au



Phot. Laurent.

Fig. 102. — La Fontaine de vie ou Triomphe de l'Église sur la Synagogue. Retable dit de Palencia.

(Musée du Prado.)

long manteau, brodé, au bord, d'inscriptions hébraïques, qui s'avancent graves, lentes, apportant de petits vases de parfums. Sainte Madeleine, un

turban de linge au front, s'est déjà jetée à genoux, la main sur son vase, posé à l'angle du mausolée. A terre, dorment profondément trois soldats, dont l'un, cuirassé, sa lance au poing, assis contre la tombe et vaincu par la fatigue, est un extraordinaire type de reître. Au fond, tout un paysage montueux, un chemin montant, où piétons et cavaliers circulent, une grande ville rougeâtre, protégée de tours et couronnée, au centre, d'un édifice en rotonde, à coupole, dans la lumière du matin. On a



Phot V. A Brückmann.

Fig. 105. — Les Trois Maries au Sépulcre. Attribué à Hubert Van Eyck.
(Collection de sir F. Cook Richmond.)

conscience d'influences giottesques, fécondées par un inexorable esprit d'observation et par un besoin nouveau de particulariser chaque partie d'un tableau en le poussant au plus haut degré d'achèvement technique, suivant un beau concept d'harmonie. L'ange blanc, au caractère très cherché, à la robe creusée de plis anguleux, nous fait songer, par-dessus tout, à plusieurs anges des *Heures de Turin*. Il est instructif de rapprocher la cuirasse du soudard qui ronfle, où se reflète ce qui est devant lui, et la cuirasse également luisante et illustrée de vivants reflets du cavalier porte-étendard de Guillaume IV, dans la miniature des *Heures* qui représente la chevauchée du comte de Hollande, se rendant à Notre-Dame

de Poke (fig. 97). A la vérité, Jean s'est plu, tout au moins en peignant le miroir du fond du portrait dit d'Arnolfini, à ces jeux de reflets, mais ce n'est pas de Jean qu'il peut être question ici. Puis, la ville à l'édifice à coupole étalée au dernier plan ramène à notre souvenir d'autres villes dominées de même et toutes figurant Jérusalem, aux paysages du *Baiser de Judas* et de la *Crucifixion* des *Heures de Turin* et des *Calvaires* de Pétersbourg et de Berlin.

Les deux dernières œuvres, grandement pathétiques, que nous venons de citer, relèvent certainement de l'art des Van Eyck, mais c'est le seul point sur lequel on s'entende, car on les prête concurremment à Hubert et à Jean, et peut-être ne sont-elles ni de l'un ni de l'autre. Rien d'émouvant, en particulier, comme le *Calvaire* de l'Ermitage, qui encadrait, avec le *Jugement dernier* du même Musée, une composition perdue. Vers le milieu du volet, la Crucifixion est accomplie ; les trois gibets s'érigent ; le flanc du Juste a été percé du coup de lance. Sur le champ du supplice se pressent des cavaliers et des gens de pied aux types néerlandais accentués, aux attitudes variées et toutes expressives, aux formes ramassées d'un modelé vigoureux et d'un ton puissant qui les accointe aux personnages des *Trois Maries*. Les chevaux évoquent le souvenir de ceux des *Heures de Turin* et du polyptyque, mais sans autant de correction et de force. En arrière, se profile la cité d'Hérode et de Pilate, la primordiale cité du Saint Temple devenue pour le moyen âge la cité du Saint Tombeau. Au premier plan, la Vierge défaillante, les Saintes Femmes en la gravité de leur douleur, sainte Madeleine agenouillée, se tournant vers le Christ, tordant ses mains en un geste éperdu, constituent une vision dramatique inoubliable où se concentrent, fortifiées et enrichies de traits saisis sur nature, des impressions reçues aux représentations des *Mystères*. Tant de perfection unie à tant de naïveté, des parties d'un style si ferme et si avancé et des parties d'un style si hésitant nous déconcertent. Que ne pouvons-nous plus intimement connaître le régime des ateliers du com-

1. Sir Martin Conway, s'appuyant sur une planche du *Voyage en Terre sainte* de Bredsenbach, a soutenu la parfaite vérité du panorama de Jérusalem, reproduit, à quelques licences de perspective près, dans les *Trois Maries*. Sa démonstration est assez probante, mais le critique va trop loin quand il affirme que le peintre n'a pu le dessiner sinon d'après nature. Les dessins rapportés de Jérusalem n'ont pas dû être rares au moyen âge. On a la mention de la fondation de l'église de Neuvy-Saint-Sépulcre (vers 1045) « sur le modèle du Saint-Sépulcre de Jérusalem ». Au XII[e] siècle, un évêque d'Elne, en Roussillon, avait fait bâtir un *Saint-Sépulcre*, dans sa ville épiscopale, d'après un dessin pris aux lieux saints. — Une ville française, Provins, passait pour offrir un vrai tableau de Jérusalem, etc. — Selon M. Conway, l'inscription hébraïque, déchiffrée en partie au bord des manteaux des saintes femmes, par le docteur Ginsburg, se traduirait ainsi : « *Au pays d'Israël en l'an* .... ». On ne peut tirer aucune induction d'un texte aussi tronqué. — M. von Tschudi, de Berlin, croit les *Trois Maries* de Jean Van Eyck ; M. Hymans les accorderait à Hubert, s'il n'inclinait à les concéder à l'énigmatique « maître de Flemalle », à cause d'un turban, d'un vase oriental, des écritures hébraïques en or et autres singularités dont il est coutumier.

mencement du xve siècle, le mode exact du travail des maîtres et la vraie proportion dans laquelle ils associaient leurs élèves à leurs entreprises ! Bien des problèmes, insolubles aujourd'hui, seraient aisément résolus. — Que si nous abordons le second volet de Pétersbourg, le *Jugement dernier*, nos indécisions redoublent jusqu'à l'angoisse. Au centre, l'archange Michel élargissant ses ailes, la targe étincelante au bras, brandissant dans un mouvement de combat son divin glaive, écrase sous ses pieds le démon sous la figure de la Mort, — squelette gigantesque qui couvre de ses membres étendus toute l'infernale région. Des deux côtés de saint Michel, la terre rend les cadavres des anciens hommes ressuscitant pour être jugés. Au-dessus, une cour paradisiaque, analogue à une cour de justice, tient ses solennelles assises. Dans le ciel trône le Christ, non encore dépouillé de tout hiératisme, entouré d'anges volants qui portent les instruments de la Passion. En bas, dans l'ombre de la Mort, les damnés se renversent, s'entassent, se tordent, torturés par des monstres. La conception du Satan assimilé à la Mort procède, à n'en pas douter, de la théologie la plus subtile. L'Enfer dépasse, par avance, en étrangeté et en horreur les indicibles fantasmagories d'un Jérôme Bosch. Pareille œuvre déborde de génie et participe, à la fois, de toutes les manifestations d'un temps. Nous sentons ce qu'elle recèle en accumulation d'éléments déjà transformés ou qui se transforment ; mais l'évolution qui s'y



Phot Hanfstängel.

Fig. 104. — Jean Van Eyck : Adam et Ève. Volets du retable de l'Agneau.

(Musée de Bruxelles.)

accuse, dirigée, nous le voulons croire, par Hubert Van Eyck, répond à des aspirations et à des efforts collectifs.

L'examen de l'œuvre présumé d'Hubert ne nous a que trop convaincus de l'invincible persistance de l'énigme des Van Eyck. Hubert semble avoir fait l'original du tableau dont le Musée du Prado, à Madrid, possède une copie interprétée ; on a des raisons de lui faire honneur des *Trois Maries au Sépulcre*, des *Heures de Turin* et de la conception totale ainsi que de l'exécution partielle du retable de Gand[1]. Tout ce qu'on peut ajouter sur son compte n'est que considération générale ou hypothèse de simple intuition.

Le retable de l'Agneau. — Carel Van Mander affirme que le grand ouvrage fut commandé par Philippe de Charolois (Philippe le Bon) 31e comte de Flandre, fils et successeur de Jean sans Peur. Sur l'un des volets, il faudrait reconnaître les portraits du comte et des deux peintres. En vérité, le prince Mécène nous paraît être le comte Guillaume IV de Hollande, trépassé en 1417 et dont l'héritage donna lieu aux plus graves difficultés. De pareilles complications peuvent suffire à expliquer le mépris fait de sa commande en voie d'exécution plus ou moins avancée. Le maître aura simplement recouvré sa liberté d'action avec le droit de disposer de ses panneaux ébauchés et d'accepter des propositions à son gré, en vue de la terminaison et de la cession du polyptyque. Si, conformément à l'hypothèse fortement établie par M. P. Durrieu, l'enlumineur des *Heures de Turin* a été Hubert Van Eyck, Hubert était au service du comte de Hollande au moins en 1416-1417, et probablement bien avant. Dès lors, l'hypothèse complémentaire de M. J. Six s'impose par sa logique et sa vraisemblance. Le fameux retable a été entrepris pour Guillaume IV par l'aîné des Van Eyck. Diverses particularités viendront à l'appui de cette conjecture. On comprendra, au surplus, qu'il ne soit pas fait mention de ces antécédents dans l'inscription tracée sur le cadre du polyptyque en 1432. Jodocus Vydt, acquéreur définitif du chef-d'œuvre parvenu, grâce à lui, à l'état de perfection, n'avait ni le devoir de les rappeler, ni la moindre convenance ou le moindre intérêt à le faire.

Une description sommaire de l'ample et multiple composition est ici de rigueur. L'argument sort de l'*Apocalypse* de saint Jean. Nous voyons s'offrir à nos yeux le poème entier de la Rédemption traduit en figures. Au dedans et au dehors du retable, pas un élément essentiel qui n'ait

1. Nous n'avons pas parlé du *Saint Jérôme* du Musée de Naples, attribué tour à tour au fabuleux Colantonio del Fiore, à Hubert, et même à Jean Van Eyck. C'est, assurément, une œuvre intéressante et d'influence flamande, mais peut-être d'un Italien imitant les Flamands et nullement de nos Van Eyck. (Cf. *Cicerone* de Burchardt, édit. W. Bode, Leipzig, 1879, p. 614).



Fig. 105. — HUBERT VAN EYCK : L'ADORATION DE L'AGNEAU. (Partie centrale du retable. Église Saint-Bavon, à Gand.)

trouvé place: la faute originelle, représentée par Adam et Ève (fig. 104); l'Annonciation (fig. 108), qui certifie le salut prochain du monde; le mystère de la Salvation accompli par le sacrifice de l'Agneau mystique qui a fait jaillir, en mourant, la fontaine de vie et que les justes viennent adorer des quatre coins de l'univers; le Paradis, du haut duquel Dieu le Père bénit de nouveau les hommes rachetés et où méditent le Précurseur et la Vierge mère, aux sons de l'éternelle musique des anges. Toute cette conception de théologien, résumée par nous au plus bref, s'évoque en formes pittoresques d'une poésie aussi haute que d'une profonde réalité.



Phot Hanfstängel.

Fig. 106. — Jean Van Eyck : Anges musiciens. Volet du retable de l'Agneau.
(Musée de Berlin.)

Au centre du polyptyque ouvert, la scène auguste de l'*Adoration* (fig. 105) se rythme dans une immense prairie printanière, encadrée d'un paysage harmonieusement vallonné et boisé, d'où monte vers le ciel d'un bleu limpide, sous l'or des rayons émanés de la sainte Colombe, l'infinie floraison de pierre des églises. Un autel rouge, drapé de blanc, se dresse au milieu de la prairie de miracle, portant l'Agneau sauveur qu'adorent, à distance, agenouillés en cercle, des anges vêtus d'aubes blanches, dont quelques-uns gardent en leurs mains les instruments de la Passion. En avant, émerge la symbolique Fontaine à la vasque de pierre octogonale, où ruisselle en jets limpides, d'une colonne de cuivre surmontée d'une figurine d'angelot, l'eau fraîche intarissable. Quatre groupes s'avancent des quatre points cardinaux,

vers la source et vers l'autel. A gauche, au fond, c'est une phalange d'évêques aux chapes bleues ; à droite, c'est la procession des vierges martyres aux robes immaculées, tenant des palmes vertes. Au premier plan, des deux côtés, deux autres cortèges sont arrivés au bord du puits mystique: à gauche du spectateur, des prophètes à genoux, lisant les saints livres, des docteurs, des juges, des princes du savoir, figures du plus puissant caractère de réalité, aux larges draperies, d'une fantaisie grave, coiffées de toques de fourrures, de turbans, de chaperons singuliers, de bonnets à visière ou à oreillettes, où se retrouve, certainement, quelque chose de l'habillement des personnages des *Mystères* ; à droite, des apôtres s'agenouillent et s'émerveillent, suivis de la foule resplendissante des papes, des évêques, des moines en habit de chœur. Au groupe des prophètes et des docteurs, où certaines préoccupations de style nous font penser aux statues de Claus Sluter, vient se joindre, en dehors du panneau central, la double chevauchée des *Soldats du Christ* et des *Juges* intègres, déroulée sur deux panneaux étroits. De même, dans les mêmes conditions, le double défilé des *Saints Ermites* (fig. 109), guidés par saint Antoine et des *Saints Pèlerins*, conduits par le colossal saint Christophe, en manteau rouge, appuyé sur son bâton. Les couleurs du premier plan sont très fortes et très soutenues, avec des rouges, des bleus, des verts et des bruns vigou-



Phot. Hanfstängel

Fig. 107. — Jean Van Eyck : Anges musiciens.
Volet du retable de l'Agneau.
(Musée de Berlin.)

reux, par opposition aux tons beaucoup plus légers du fond. L'inoubliable paysage, conçu pour tout unifier en son ampleur, prolonge ses nobles courbes du corps du retable sur les volets, où il vient expirer, d'une part, en une gorge de rochers, de l'autre, en un chemin tournant au pied d'une colline. On a signalé souvent la présence de végétaux du midi, de pins parasols, de palmiers, de cyprès en cette nature, tout ensemble si vraie et si rêvée. Des archéologues ont essayé, enfin, d'identifier les églises silhouettées à l'horizon. La plupart sont des édifices imaginaires. Un seul se laisse indiscutablement reconnaître à la forme caractéristique de sa tour; mais il occupe la place la plus en évidence au centre du paysage, et c'est la métropole même de la Hollande, la cathédrale d'Utrecht. Le fait est à retenir d'autant plus qu'il n'est pas unique[1].

La zone supérieure du polyptyque comporte sept panneaux dont trois correspondent exactement à l'*Adoration* et quatre forment les volets. Dieu le Père est assis sur son trône, la tiare au front, la main levée pour bénir, drapé d'un somptueux manteau rouge, retenu sur la poitrine par une agrafe ronde en joaillerie, et bordé d'un orfroi de richesse non pareille. A ses pieds, sur le carrelage rouge et noir, repose une couronne aux fleurons de pierreries, où les gemmes, en leur sertissure légère, ont la transparence et la rutilance du naturel. La Vierge est à sa droite, les cheveux épandus, la couronne en tête, en robe et en manteau d'un bleu profond relevé d'un galon de broderie, baissant les yeux sur son livre, les lèvres comme frémissantes. De l'autre côté du Tout-Puissant, le Précurseur apparaît, la tête et les cheveux en désordre, en grand manteau vert, un missel sur les genoux, ébauchant de la main droite un geste prophétique. Ces solennelles figures, en lesquelles la vérité de nature semble surnaturalisée, s'accompagnent de deux épisodes de chant et de concert instrumental. Ici, huit anges, en chapes de brocart rouge et or, diadémés et, quelques-uns, la croix au front, chantent serrés autour d'un lutrin de bois sculpté, au bas-relief de Saint Michel terrassant le dragon; là, un ange, à la chevelure crespelée, vêtu d'une étoffe brochée d'or sur fond noir et bordée d'hermine, joue de l'orgue, absorbé en son inspiration, tandis que d'autres anges se tiennent, l'archet de leur viole à la main, ou prêts à faire vibrer leur harpe. Aux deux extrémités de la zone, Adam et Ève sont en regard (fig. 104), — lui, marchant, honteux de sa nudité que le péché lui a fait sentir, elle cachant aussi son sexe, mais étalant son ventre d'où sortira l'humanité entière et serrant encore en sa main le fruit de perdition. Ajoutons, dans les deux demi-cintres destinés à couvrir le

1. Voir, par exemple, au Rijksmuseum, le triptyque n° 44 : *Marie et saint Jean au pied de la Croix*. Au fond, la tour d'Utrecht. L'un des volets représente *Saint Christophe*, et la grisaille extérieure du retable l'*Annonciation* (seconde moitié du XVe siècle.)

Phot. Hanfstängel

JEAN VAN EYCK _ PORTRAITS DE JODOCUS ET ISABELLA VYDTS
VOLETS DU RETABLE DE L'AGNEAU
(Musée de Berlin)

Librairie Armand Colin, Paris

cintre qui auréole le Père Éternel, deux épisodes en grisaille : le *Sacrifice de Caïn et d'Abel* et le *Meurtre d'Abel par Caïn*.



Phot. Hanfstängel

Fig. 108. — Jean Van Eyck : L'Ange de l'Annonciation.
Volet du retable de l'Agneau.
(Musée de Berlin.)

Mais le retable montre, en se closant, une nouvelle série de peintures : deux grandes grisailles de saint Jean le Précurseur portant l'Agneau et de saint Jean l'Évangéliste tenant le calice au bord duquel meurt un petit dragon, en imitation de deux statues de très noble tournure; les portraits (Pl. III) de Josse Vydt et de sa femme, Isabelle, isolément agenouillés et en prière; la scène de l'*Annonciation*, aux deux figures de l'Ange et de la Vierge espacées par la largeur de la chambre peinte sur le revers de deux volets et d'où l'on aperçoit, à travers une baie géminée, une délicieuse vue de ville; enfin, deux Prophètes et deux Sibylles, Zacharie et Michée, la Sibylle de Cumes et celle d'Érythrée, présentés suivant la poétique des *Mystères* et environnés de banderoles à inscriptions déroulées, garnissent les cintres et les demi-cintres de couronnement. L'œuvre comprend ainsi vingt-six morceaux distincts où se comptent jusqu'à 258 figures[1]. Au dire de Carel Van Mander, l'ensemble reposait primitivement sur une *prédelle* peinte en détrempe ou à l'albumine, d'une vision

1. Il ne faut pas oublier que l'actuel retable de Saint-Bavon se compose de quatre panneaux authentiques (*l'Adoration, le Père Éternel, la Vierge et le Précurseur*), de copies anciennes avec quelques variantes (!) de Michel Van Coxcie et de deux copies modernes de

de l'*Enfer* (plus vraisemblablement du *Purgatoire*) mais qui, dès le temps de l'écrivain, n'était plus qu'un souvenir.

Nous savons trop ce qui revient aux théologiens donneurs de programmes dans la conception générale de ces poèmes sacrés pour exagérer la puissance philosophique de la pensée du peintre. Mais ce qui appartient en propre à l'auteur du polyptyque de Gand, c'est la force de son intelligence appliquée à l'évocation plastique, l'étendue et l'acuité de sa sensibilité observatrice et l'aptitude à créer, sur des thèmes donnés, des spectacles hautement expressifs. Considéré à ces points de vue, le retable de Saint-Bavon sera toujours un indicible sujet d'étonnement et d'admiration. Semblable création a eu beau, manifestement, être préparée par maints essais, par maints efforts, elle a beau livrer à l'analyse l'aveu de certaines survivances, elle est si neuve, et d'une nouveauté si surprenante, qu'elle efface tout le passé.

Des tentatives ont été faites pour l'identification des principaux personnages. Bien peu de résultats en sont sortis. Il a fallu, d'abord, rejeter comme trop invraisemblable la tradition, conservée par Van Mander, que l'on voit au premier plan des *Juges intègres*, le duc Philippe le Bon entre les deux Van Eyck. D'ailleurs, Philippe le Bon, dont les traits ne sont pas ignorés, ne saurait être reconnu à la place indiquée. M. le professeur J. Six a proposé de voir au second rang des *Soldats du Christ* Charlemagne, Godefroi de Bouillon, le roi Arthur au casque fantastique et peut-être, un peu en arrière, Jean sans Peur. Nous trouvons plus d'intérêt à son observation touchant le premier des jeunes preux, en tête des *Soldats du Christ*. Sa bannière à croix blanche sur champ rouge, qui est d'Utrecht, semble l'identifier à saint Martin, patron de cette ville. Que si l'on se souvient de la place prépondérante occupée dans le paysage par la tour de la cathédrale d'Utrecht, métropole religieuse de la Hollande, du rôle de saint Antoine, patron d'un ordre de chevalerie dont le chef de la maison de Bavière-Hainaut est le grand maître, en avant du groupe des *Ermites*, et du rôle analogue de saint Christophe, populaire en tous les pays du Nord, mais si particulièrement honoré en Hollande

l'*Adam* et de l'*Ève* ridiculement drapés par V. Lagye. — Le chef-d'œuvre a subi, avant son morcellement, quatre restaurations : 1° en 1550, par Lancelot Blondeel de Bruges et Jean Schoorel d'Utrecht ; 2° en 1663, à la suite de plusieurs déplacements et d'un incendie, par Van den Heuvel ; 3° en 1822, à la suite de plusieurs autres déplacements et d'un autre incendie, par un nommé Laurent, venu, dit-on, de Bruxelles. — Les grands volets, vendus en 1816, par le chapitre, sont maintenant au Musée de Berlin et les deux petits (*Adam* et *Ève*) sont entrés au Musée de Bruxelles en 1861. — La copie de Michel von Coxcie fut exécutée par l'artiste en 1550, sur l'ordre de Philippe II roi d'Espagne, 36e comte de Flandre. Elle se retrouve aujourd'hui dispersée, à Saint-Bavon de Gand et aux Musées de Berlin et de Munich (Cf. sur les déplacements et les malheurs de l'*Agneau*, G. van den Gheyn, *Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand*, 1900).

comme protecteur des gués, en avant du groupe des *Pèlerins*, on incline de plus en plus à croire que l'œuvre a été composée pour la Hollande, sur la commande du souverain des Hollandais. L'absence des saints les plus chers aux Flamands, à l'exception de saint Liévin, si bien unique qu'on le soupçonne ajouté après coup, l'oubli même de saint Josse, patron de Vydt, l'omission de tout rappel de l'église de Gand, ou de la cathédrale de Tournai, ou de la cathédrale métropolitaine de Reims, ne sont pas, on en conviendra, pour affaiblir la conjecture.



Phot. Hanfstängel

Fig. 109. — Jean Van Eyck
Les Ermites.
Volet du retable de l'Agneau
(Musée de Berlin.)

Sans revenir sur la part probable de chacun des deux frères dans le retable, nous nous poserons une question dernière. En quelles conditions s'exécutaient ces immenses ouvrages? Le maître qui en prenait la charge s'engageait-il à n'y rien admettre que de son travail personnel et totalement de sa main? S'il en eût été rigoureusement de la sorte, le labeur eût exigé des années si longues que peintre et Mécène s'en fussent trouvés découragés par avance. Selon toute apparence, on suivait, en cet ordre d'idées, le même usage que dans les grandes entreprises d'enluminures, où le maître en titre composait expressément toutes les scènes, arrêtées par lui jusqu'aux moindres détails, et se faisait, pour leur réalisation, aider par ses élèves sous sa surveillance et sa responsabilité. Vingt documents nous montrent les élèves d'un artiste en renom gratifiés de sommes d'argent en souvenir d'une visite officielle à l'atelier. La vie même des Van Eyck nous a révélé des faits de ce genre. Si l'on se décide, un jour, à reconstituer, à Gand, pour une exposition d'étude, le sublime ensemble, hélas! démembré, il se pourrait que, malgré les dénatura-

tions successives du fait des restaurateurs, on eût le sentiment de l'effort commun de plusieurs artistes vouant leur foi et leur talent à servir un impérieux génie.

L'œuvre de Jean Van Eyck. — Les ouvrages de Jean antérieurs à sa participation au polyptyque, c'est-à-dire à la mort de son frère, ou con-



Fig. 110. — Jean Van Eyck : La Vierge du chancelier Rollin.
(Musée du Louvre.)

temporains de cette participation, ne peuvent être spécifiés, à deux exceptions près, que par voie conjecturale. On sait déjà que le *Sacre de saint Thomas Becket*, du duc de Devonshire, signé et daté de 1421 par un faussaire, doit être écarté de la liste des conceptions du peintre de Jean de Bavière et de Philippe le Bon. En 1422, nous avons appris que « le peintre Johannes de *Yekke* » a décoré un cierge pascal à la cathédrale de Cambrai — sans plus. De 1422 à 1424, Jean vit à la Haye : nulle men-

tion précise de ses travaux au palais de l'ancien évêque de Liége ou ailleurs. D'aucuns portent à son compte l'original perdu d'un portrait de Jacqueline de Bavière, fille du comte Guillaume IV, dont il reste, au



Phot. Braun.

Fig. 111. — Jean Van Eyck : Partie centrale de la Madone avec l'Enfant. (Musée de Dresde.)

Musée de Copenhague, une médiocre copie. Cet original serait tout aussi bien, sinon plus logiquement, attribuable à Hubert, puisque ce dernier paraît, vraiment, avoir résidé un certain temps auprès du comte de Hollande. De 1425 à 1432, Jean aurait peint la *Vierge du chancelier Rollin*, du Musée du Louvre (1425-1426); le triptyque perdu, duquel l'Er-

mitage de Pétersbourg a recueilli le volet de gauche, l'*Annonciation* (vers 1427 ou 1428); le portrait perdu, mais dont il semble avoir existé plusieurs répliques, de la princesse Isabelle de Portugal, fiancée du duc de Bourgogne (celui-ci exécuté sûrement, à Lisbonne, entre le 12 janvier et le 12 février 1429 et « peint bien au vif »); enfin, le portrait de Nicolas Albergati, cardinal de l'église romaine Sainte-Croix de Jérusalem et ambassadeur du pape, présent à Bruges en décembre 1431. De cette effigie, le cabinet des estampes de Dresde possède le dessin préparatoire à la pointe d'argent, annoté d'indications de couleurs (ce qui révèle, chez notre peintre, l'emploi d'un procédé demeuré courant jusqu'au XVIe siècle), et le Belvédère de Vienne, la peinture authentique.



Phot. Braun.

FIG. 112. — Jean Van Eyck : Saint Michel et un donateur. Volet du petit retable du Musée de Dresde.

A partir de 1432, dix peintures sont signées et datées : à savoir, le petit *retable de Ince-Hall* (Angleterre), peint à Bruges en 1432, et le portrait de *Timotheos*, la même année (National Gallery, de Londres); — l'*Homme au turban*, 1433 (*ibid.*); — le groupe dit des *Arnolfini*, 1434 (*ibid.*); — le portrait de l'*orfèvre Jean de Leuw* (Belvédère, à Vienne) et la *Vierge du chanoine Van der Paele* (Musée de l'Académie de Bruges) (fig. 99), tous deux de 1436; — la *Sainte Barbe* dessinée sur un panneau, 1437 (Musée d'Anvers); — le buste du *Christ bénissant*, modèle de la copie du Musée de Bruges, 1438 (Musée de Berlin); — la *Vierge à la fontaine* (Anvers) et le *Portrait de la femme de l'artiste* (fig. 98) (Bruges), l'un et l'autre de 1439. Par surcroît, des documents nous attestent l'authenticité du triptyque provenant de l'église Saint-Martin d'Ypres, avec la Vierge à l'Enfant et le donateur Nicolas de Maelbeke, prévôt de l'église, au centre, *le Buisson ardent* et *la Toison de Gédéon, la Verge d'Aaron* et *la Porte fermée d'Ezéchiel*, sur les volets, et la *Vision d'Ara cœli* en grisaille sur le revers (Collection Helleputte, à Louvain). Ce fut l'œuvre suprême de Jean Van Eyck. La mort ne lui permit point de l'achever. Il la faut donc inscrire à la date de 1440-1441. Malheureusement, elle

a été si complètement repeinte à plusieurs époques, et notamment au cours du XIXe siècle, qu'on ne saurait plus s'y attacher[1].

D'autres tableaux ou portraits nous sont parvenus sans date, sans signatures et sans références documentales, mais que leur style et leurs particularités dénoncent du pinceau du grand peintre, tels que les deux petits autels d'oratoire de Dresde et de Francfort, les deux *Saint François d'Assise*, attribués, toutefois, à Jean par le testament d'Anselme Adornes, et, surtout, les magnifiques portraits de *Baudoin le Besgue, sire de Moembais* et de l'*Homme à l'œillet*, à Berlin, et l'*Homme au chaperon bleu*, au Gymnase d'Hermannstadt. Ajoutons, pour mémoire, une figuration de la *Terre*, une sorte d'*Imago Mundi* sous l'aspect d'un paysage de forme ronde, vu de haut et tout illustré, de place en place, de villes et d'édifices, signalé par Facius comme exécuté pour le duc Philippe et, sans contredit, inspiré, avec un art nouveau de réalisation, du primitif principe des cartes de géographie du moyen âge; plus deux scènes de genre, une *Étuve* ou un *Bain de femmes* que vit le même Facius chez le cardinal Ottaviano degli Ottaviani et une *Chasse à la loutre*, appartenant, au temps de l'*Anonyme* de Morelli, à Leonio Tomeo de Padoue. Ces trois morceaux, bien imprévus, semble-t-il, dans l'œuvre de Jean Van Eyck, ont disparu.



Phot Braun.

FIG. 115. — Jean Van Eyck : Sainte Catherine. Volet du petit retable du Musée de Dresde.

Il résulte de ce dépouillement abrégé que les productions du maître se rangent sous trois rubriques : les tableaux d'autel; les portraits; les sujets de fantaisie. Nous les envisagerons dans cet ordre.

LES TABLEAUX D'AUTEL. — Du triptyque qu'on est fondé à croire le plus ancien, il ne survit qu'un volet : l'*Annonciation* de Pétersbourg. Qu'on imagine un transept gothique à gros monostyles sommés de riches chapiteaux à crochets, portant des étages d'arcades. A gauche, le

1. Cf. sur l'histoire de ce retable, la *Revue de l'Art chrétien*, 1902. Cf. également G. Hulin de Loo : *Catalogue critique de l'Exposition des Primitifs à Bruges*, p. 14.

sourire aux lèvres, s'avance l'ange aux longs cheveux, le front cerclé d'une couronne d'étoiles, drapé d'une opulente chape bordée d'orfrois, d'où se dégagent ses ailes, et tenant dans sa main le bâton fleuronné du messager. La Vierge, qui était agenouillée devant son prie-Dieu, s'est levée à sa voix : elle baisse la tête, elle esquisse des deux mains écartées un geste d'humble soumission. D'une des hautes fenêtres tombe un faisceau de rayons par où la colombe du Saint-Esprit descend vers elle. La robe de la Vierge se serre à la taille, se masse en larges plis et son manteau, vaste et lourd à l'excès, couvre tout un côté du prie-Dieu et déborde sur le pavé. A terre, fleurit un lis dans un vase. Le carrelage émaillé se décore des signes du Zodiaque : *le Lion*, *le Cancer*, *la Vierge*, *le Sagittaire*. Le soin du détail est partout exquis. Au mur pignon s'ouvre une petite baie à vitrail peint, dont les tons s'exaltent en transparence. L'ambiance harmonique est, du reste, d'une extrême douceur. Particularité unique dans l'œuvre de Jean, les figures ont des contours arrêtés par un trait noir. Il y a, somme toute, un peu d'archaïsme dans l'arrangement, une nuance d'embarras dans la manière. A comparer cette *Annonciation* aux *Anges chanteurs*, du retable de Gand, on est induit à la juger à peu près du même temps ou très légèrement antérieure. La composition a fixé un type de présentation pittoresque qu'on reverra fréquemment par la suite : le type des Vierges et autres saintes figures offertes dans une église; Jean y reviendra plus d'une fois. Le Musée de Berlin montre une *Vierge glorieuse* ainsi présentée, où l'on reconnaît une copie d'un original du maître détruit ou égaré, plus tardif que celui qui nous occupe. Nous noterons que l'artiste a varié à plaisir les dispositions de ses sanctuaires. En sa *Vierge du chanoine Van der Paele*, un chœur aux arcades étroites à plein cintre, ouvert, au fond, de deux fenêtres élevées, s'élargit et s'arrondit autour des figures, se coupe au-dessus des arcs. Dans le petit retable de Dresde, qui dut servir de tableau d'autel portatif (*Reise Altärchen*), la Vierge apparaît, assise, l'Enfant Jésus sur ses genoux, en une nef centrale, coupée à mi-hauteur, tandis qu'aux deux volets, les bas-côtés encadrent de leur architecture le donateur agenouillé sous la protection de saint Michel et de sainte Catherine.

La *Vierge du chancelier Rollin* (fig. 110), vers l'époque même où Jean peint l'*Annonciation*, inaugure les ordonnances de donateurs agenouillés en présence de la Mère de Dieu. A en juger par l'âge qu'accuse le chancelier, son portrait a dû être préparé par un minutieux dessin en 1425 ou 1426. Le modèle, en éclatante simarre d'un brocart brun et or, est vu presque de profil, les coudes allongés au prie-Dieu chargé d'un missel, les mains dévotement jointes. En face de lui, mais à distance, la Vierge est assise, les cheveux blonds crespelés, couverte d'un très ample manteau rouge, présentant l'Enfant Jésus assis sur ses genoux, qui tient en sa main gauche

un globe de cristal crucigère et, de l'autre, bénit. Au-dessus du front de Marie un angelot à la robe bleue soutient une couronne de joaillerie merveilleuse. Par la triple baie d'un portique ouvert, au fond, apparaît entre les personnages un spectacle inouï, dans la pure clarté du dehors : une



Phot. Brückmann.

FIG. 114. — Jean Van Eyck : Le chanoine Van der Paele et saint Georges.
(Musée de Bruges.)

ville étagée aux deux bords d'un fleuve, un pont incurvé, un bateau avec ses passagers, des passants affairés ou tranquilles, tout l'horizon, toute la vie. Rappelons-nous les vieilles choses des débuts du siècle : la *Crucifixion des Tanneurs* de Bruges, la *Vierge aux donateurs* de l'Hospice Belle d'Ypres. En moins de trente ans, dessin, couleur, harmonie, clair-obscur, expression, métier, tout s'est transformé. Pourtant, si nous poussons droit

aux œuvres ultérieures de Jean Van Eyck lui-même, un nouveau, un prodigieux progrès nous frappe. Rapproché de la *Vierge du chanoine Van der Paele*, de Bruges, plus récente d'une dizaine d'années, le superbe tableau du Louvre pâlit. Les figures y manquent de souplesse ; les expressions n'y sont pas encore libres ; les mains du chancelier n'ont pas un caractère nettement individuel ; l'Enfant Jésus a quelque chose de convenu ; seuls l'effet et le paysage resteront insurpassables. Jean recourra plus d'une fois à d'analogues dispositifs de groupements soit en des intérieurs clos, soit sur des fonds de nature. Du genre de la *Vierge du chancelier Rollin* devait être la *Vierge avec Mgr de Ligne*, citée dans un des documents du marquis de Laborde. Du même genre est la *Vierge au Chartreux*, au paysage radieux (fig. 100). La *Vierge du chanoine Van der Paele* (fig. 99), nous montre, en 1436, le type développé, amplifié dans un cadre absidal fermé. A l'extrême fin de la vie du maître, le triptyque, à jamais défiguré, fait pour Saint-Martin d'Ypres rend au thème une perspective extérieure qui a dû être fort belle. Mais nulle part l'essentielle donnée de l'hommage à la Vierge n'arrive à la même puissance que dans l'ex-voto du chanoine brugeois.

C'est ici l'un des grands chefs-d'œuvre de la peinture de tous les temps et de tous les pays. Cinq figures : au centre, la Vierge — une vierge flamande, profondément femme et profondément flamande — tient un Enfant Jésus sans beauté arbitraire, mais vif et nerveux, la physionomie amusée, jouant avec une fleur et caressant un perroquet. A gauche du spectateur, saint Donatien debout, coiffé de la mitre d'or, drapé d'une chape d'un bleu sombre brochée de dessins d'or, s'appuie sur sa riche croix épiscopale d'orfèvrerie et porte sa roue légendaire à cinq cierges allumés. A droite, saint Georges, en armure damasquinée, sourit, ôte, en l'honneur du Christ, son casque à forme bizarre et de la main gauche protège le vieux chanoine, son client terrestre. Il ne se peut rien voir de plus impressionnant de vérité humaine, de plus fermement et hautement rendu que ce gros homme épais, chauve, ridé, les yeux bridés, les chairs déformées, tenant son livre, ses besicles, ses gants et pensant, avec je ne sais quelle crainte d'homme timoré, à son salut éternel. Et toute la scène s'accompagne d'accessoires qui en doublent l'harmonie. L'œuvre est conçue, rendue, parachevée d'un art étonnamment hardi et initiateur. C'est à bon droit que Fromentin en a écrit : « La peinture entre en plein dans les visées de l'art moderne et elle est sur le point de les satisfaire toutes ». Que si ce chef-d'œuvre devient l'un des prototypes les plus chers à l'école flamande de la seconde moitié du XVe siècle, nous n'avons aucun lieu d'en être surpris. Il s'accorde entre tous aux mœurs, aux croyances, aux habitudes du culte, aux conditions de la vie morale des temps et il pousse au dernier degré, sans sécheresse et sans petitesse, le souci de la réalisation plastique.

Jean Van Eyck se plaira toujours à peindre de petits retables et de petits tableaux religieux. Nous avons signalé, en passant, ses fortes et délicieuses menues peintures d'oratoire, telles que la précieuse *Vierge d'Ince-Hall*, peinte à Bruges en 1432, le retable portatif de Francfort, (dit *autel de Lucques*), celui de Dresde, et les deux *Saint François, en un paysage, recevant les stigmates*. A ses dernières années, le maître a entrepris encore sa *Sainte Barbe assise devant une église en construction*, laissée par lui à l'état de dessin, mais combien caractéristique de ses tendances (1437) et mené à bonne fin sa *Vierge à la fontaine*, debout, l'Enfant Jésus dans ses bras, auprès d'une vasque de cuivre, devant une pièce de brocart tendue par deux anges et dans un fond que limite un poétique buisson de roses (1438). Et voilà que, soudain, le grand peintre de la réalité la plus franche devance et surpasse, sans trahir ses principes, les rêveurs mystiques de Cologne. Mais, pour lui, le secret de l'idéalisation est tout uniment dans la sincérité et la sensibilité du travail expressif, aux prises avec ce que nous fait voir la nature et ce qu'elle nous fait sentir.



Phot. Gesellschaft, Berlin.

Fig. 115. — Jean Van Eyck : L'Homme à l'œillet. (Musée de Berlin.)

Les portraits. — Que Jean Van Eyck ait été un portraitiste d'une incomparable portée, c'est ce qui ressort avec la plus nette évidence de la série de ses portraits-études. Il ne s'agit plus de portraits composés, rentrant dans un arrangement de scène comme ses admirables figures du chancelier Rollin et, surtout, du chanoine de Saint-Donatien. Nous parlons des simples effigies de personnages étudiés eux-mêmes, et isolément, en pleine lumière, presque à l'exclusion de toute ombre. A une seule exception près, ils sont en buste, dans l'attitude la plus naturelle, sous l'éclairage le plus normal, implacablement analysés, et traduits pourtant d'un large style. On ne peut qu'admirer la sagacité du maître à fixer les caractères les plus divers. Chacun de ses modèles vit sa vie originale et continue sa pensée sur le panneau où il l'a réincarné pour ainsi dire.

Le cardinal Albergati (fig. 117) est un diplomate ecclésiastique, patient, prudent, comme las et d'une finesse enveloppée de bonhomie (Vienne). *L'Homme à l'œillet* (fig. 115), qui porte encore l'insigne de l'ordre de Saint-Antoine, et le *Sire de Molembais*, décoré, par-dessus sa tunique de brocart, du collier de la Toison d'or (Berlin), sont des types du patriciat somptueux et violent de l'entourage du duc de Bourgogne. Dans le portrait d'homme à l'air madré, un rouleau d'écriture à la main, de la National Gallery, dans l'orfèvre *Jean de Leeuw*, montrant un anneau d'or (Vienne), nous voyons, au contraire, deux figures bourgeoises d'hommes d'affaires, comprises, interprétées, éternisées en leur vérité entière. Il en est de même du portrait de la *Femme de l'artiste* (Bruges). L'effigie nous laisse le sentiment d'une créature sèche et renfermée. Pas une de ces peintures qui n'ait, en dehors de sa valeur d'art, l'intérêt d'un document sur les mœurs.

Il est arrivé à Jean de peindre, par exception, des portraits en pied en des attitudes familières. Nous pensons à l'extraordinaire petit panneau de Londres, peint en 1434, enrichi par l'auteur, sur le fond et non sur le cadre, de cette inscription énigmatique : « *Johannes Van Eyck fuit hic* 1434 » et qui passe pour représenter Arnolfini, le Lucquois domicilié à Bruges, et sa femme Jeanne Chenany. Par malheur, l'identification s'est faite à l'aide d'un texte de l'Inventaire de Marguerite d'Autriche, mentionnant « *ung grant tableau* qu'on appelle Hernoult le Fin, avec sa femme, dedens une chambre... Fait du peintre Johannes... ». Mais comment a-t-on pu confondre *un grand tableau* et un très petit? Le tableautin de Londres est, à n'en pas douter, une œuvre de Jean reproduisant, avec ou sans variante, le dispositif d'un autre double portrait de sa façon à la ressemblance des personnages indiqués et possédé, au XVIe siècle, par l'archiduchesse Marguerite.

L'idée est venue que les deux époux figurés, debout, la main dans la main, dans une chambre simple, mais d'un beau goût, où se voit, au fond, un miroir illustré de ces reflets que les Van Eyck ont toujours aimés, pourraient bien être Jean et sa femme.... La jeune femme peinte ressemble incontestablement à celle de l'Académie de Bruges. Il semble, de plus, qu'elle soit enceinte et cette apparence s'offre à l'appui de l'hypothèse; on n'ignore pas, en effet, qu'un premier enfant est né aux Van Eyck en 1434. A parler franc, cette impression de grossesse ressort trop souvent sans aucune raison de figures féminines du XIVe et du XVe siècle pour qu'on s'y attache ici jusqu'à l'excès. Il reste permis, seulement, de considérer l'identification du couple inconnu aux époux Van Eyck comme possible. Et l'on devra noter, en outre, que l'exquis chef-d'œuvre de la National Gallery est le premier des « tableaux de genre » qui nous aient été transmis.

SUJETS DE FANTAISIE.— Nous n'avons ici que fort peu à dire. La *Chasse*



Phot. Braun.

Fig. 116. — Jean Van Eyck : Portrait supposé d'Arnolfini et de sa femme.
(National Gallery, Londres.)

à la loutre s'est dérobée à toutes les recherches et le *Bain de femmes* ne s'est point retrouvé. Il est utile, néanmoins, de relever dans les

souvenirs survivants de ces œuvres les traits qui suivent. Le *Bain*, au rapport de Facius, groupait dans une chambre plusieurs femmes nues. Une baie ou une fenêtre laissait apercevoir, au loin, une étendue de pays très précieusement étudiée et animée de figures et de chevaux. Le jour tombait, une lanterne donnait sa lumière à l'intérieur; un miroir reflétait le dos d'une des femmes. Dans la *Chasse à la loutre* le paysage dominait. Les particularités de l'exécution, extrêmement raffinée sans doute, les nudités féminines, le jeu d'un miroir et l'importance du paysage traité en détail et tout fourmillant de figurines épisodiques, méritent d'être soulignées. Nous faisions observer plus haut le goût commun des illustres frères de Maeseyck pour le jeu des reflets sur des surfaces polies. Il suffira de rappeler les deux cuirasses faisant miroirs peintes par Hubert dans la miniature du *Retour de Guillaume IV*, des *Heures de Turin* et dans les *Trois Maries au sépulcre* et nous venons de signaler le miroir du portrait dit des Arnolfini où Jean s'est diverti à faire apparaître tout le spectacle placé hors du tableau. Ces curiosités sont typiques.



Phot. Gesellschaft, Berlin.

Fig. 117. — Jean Van Eyck : Portrait du cardinal Albergati.
(Musée de Vienne.)

M. Hymans, en sa remarquable édition du *Livre des peintres* de Carel Van Mander, a attiré l'attention sur une scène de *Sortilège d'Amour*, recueillie au Musée de Leipzig, et qui lui paraît donner quelque idée des tableaux de genre de Jean Van Eyck. Au Musée de Douai, l'on voit aussi une fantaisie du xve siècle, ayant décoré l'enveloppe d'un miroir et où s'aperçoit une *Mélusine* brandissant elle-même un miroir où sa propre image est reflétée. Par malheur, cet admirable panneau, d'un ton vraiment délicat, a beaucoup souffert. Il peut, au demeurant, nous aider à nous restituer en imagination cet art de genre rêvé par un des plus grands créateurs dans l'ordre plastique qui aient jamais été.

La richesse de la production des peintres du polyptyque de l'*Agneau*, le rôle sans précédent et sans analogue par la suite qu'ils ont joué, la

gravité et la multiplicité des questions que suscite leur double carrière, leur action sur l'avenir, nous ont obligé à nous étendre longuement, encore que nous n'ayons pu, à beaucoup près, tout exposer. Les deux illustres frères sont entrés en lice à l'heure où la peinture, déjà en possession d'éléments vitaux, ignorait le parti qu'elle en pourrait tirer et cherchait toujours sa voie. Ils ont reconnu, approprié, augmenté les ressources disponibles ; ils ont orienté l'art moderne vers l'expressive réalité de la nature; ils ont ouvert des perspectives de tous les horizons et frayé des routes vers tous les buts. C'est là leur gloire.

Par leur séjour en Hollande, on conjecture à bon droit qu'ils ont préparé l'éclosion de l'art en ce pays jusque-là sans artistes. Leurs chefs-d'œuvre et leur enseignement ont formé, en Flandre, les maîtres admirables qui recueillent leur héritage. Leurs origines et leurs développements sont obscurcis de bien des mystères. Nous avons plutôt la conscience que la matérielle perception des liens qui les rattachent au passé. Mais, avant les Van Eyck, les Pays-Bas étaient, esthétiquement, tributaires de la France et, après eux, à bien des égards, la France sera tributaire des Pays-Bas. L'ancien équilibre des énergies et des fécondités septentrionales s'est renversé.

LES MAITRES CONTEMPORAINS DES VAN EYCK ET LEURS PREMIERS SUCCESSEURS

Au temps même de Jean Van Eyck, des artistes se sont révélés qu'aucun texte d'autorité n'accointe personnellement au grand maître et chez qui, cependant, l'influence du génie des deux frères et l'emploi de leurs procédés sont si visibles qu'il est impossible de méconnaître l'action de leur art pour la formation des talents nouveaux. Nous ne serions nullement surpris que des documents vinssent à se découvrir, attestant des rapports établis, à des moments divers et pour des causes différentes, entre le peintre de Philippe le Bon et Rogier Van der Weyden, de Tournai, l'énigmatique « Maître de Flemalle », sous le masque duquel on a proposé de deviner le Tournaisien Jacques Daret, frère de ce Daniel Daret nommé peintre du duc en titre d'office, à la place de Jean Van Eyck, en 1449, et Petrus Christus, de Baerle.

Rogier Van der Weyden[1]. — Son vrai nom est *Roger de la Pasture* dont *Van der Weyden* donne l'équivalence flamande. Ce nom aura même sa tra-

1. Carel Van Mander (*Livre des peintres*) a écrit une notice sur *Roger Van der Weyden* et

duction latine, puisque la chronique de la Chartreuse de Hérinnes appellera, un jour, l'un des fils du peintre, devenu chartreux, *Cornelius Pascua.* Rogier appartient par ses origines à la Wallonnie, non à la Flandre propre. Il est né à Tournai, en 1399 ou 1400. Son père se nomme Henri. Nous ignorons tout de son enfance et de sa première jeunesse, hormis qu'il a épousé de très bonne heure Elisabeth Goffaerts et qu'il entre en apprentissage au mois de mars 1427 (nouveau style) chez Robert Campin, peintre, décorateur de bannières, « estoffeur » de statues et, aussi, à ce qu'il semble quelque peu sculpteur[1]. Les deux extraits suivants du registre de la corporation des peintres de Tournai, aux Archives de la ville, nous fixent sur le temps qu'il y demeure : « *Rogelet de la Pasture, natif de Tournay, commencha son apresure le cinquiesme jour de mars de l'an mil CCCC et vingt six* (ancien style) *et fu son maistre maistre Robert Campin. Lequel Rogelet a parfait son apresure duement avec son dit Maistre* ». — « *Maistre Rogelet de la Pasture, natif de Tournay, fut receu à la francise du mestier des paintres le premier jour d'aoust l'an dessus dict* (1432) ». Sa vie d'apprenti a duré, par conséquent, cinq ans et cinq mois, au cours desquels, depuis le 12 avril 1427, il a eu pour compagnon *Jacquelotte* ou *Jacques* Daret, qu'on croit deviner aujourd'hui dans le « Maître de Flemalle ». La même année où les deux camarades sont admis aux honneurs de la maîtrise, leur maître Robert Campin se voit condamné à un an de bannissement « pour la vie ordurière et dissolue qu'il mène depuis longtemps, luy homme marié, avec Laurence Polette ». Il se pourrait que ce Campin n'ait été rien moins qu'un artiste éminent. Mais deux jeunes hommes aussi fortement doués que « Rogelet » et « Jacquelotte » n'ont pu rester étrangers, dès 1432, au bruit de la mise en place du retable de Gand et, certainement, ils ont voulu connaître le grand peintre qui a scellé le chef-d'œuvre.

Les Comptes municipaux nous apprennent, le 21 avril 1435, qu'il est « pourtraicteur » ou peintre en titre de la ville de Bruxelles, — fonction viagère, mais qu'on a le dessein de supprimer pour tous après sa mort. De par son office, il peint quatre tableaux d'exemples de justice pour une

une autre sur un prétendu *Roger de Bruges*. Alph. Wauters (*Notice sur Roger V. d. Weyden*), a reconnu le premier l'erreur de Van Mander et identifié les deux artistes en un seul, mais Wauters croyait à l'origine bruxelloise de Roger et combattit vivement (2e édition de sa Notice) les conclusions de Barth. du Mortier et la forte argumentation de P. Génard (*Luister der Saint Lucas Ghilde*) assimilant le maître au « *Rogelet de la Pasture, natif de Tournay* » du Registre de la Corporation des peintres tournaisiens, retrouvé par du Mortier. Ces deux érudits avaient raison.

1. Le nom de Campin paraît sur les comptes de Tournai entre 1408 et 1441, toujours attaché à des travaux secondaires de peinture. Il a quelquefois assumé l'entreprise d'une fiertre (châsse à porter en procession), « taille, dorure, estoffaige », etc. (Comptes de 1426 et Comptes de 1439). En 1438, on le voit exécuter les cartons d'une *Vie de saint Pierre*, peinte sur toile par Henri de Beaumatiel. On lui attribue çà et là quelques ouvrages, mais on n'en connaît aucun. (Cf. Pinchart : *Bullet. de l'Acad. roy. de Belgique*, 3e série, t. IV, 1882. — La Grange et Cloquet : *l'Art à Tournai*, 1889.)

des salles de l'Hôtel communal, à savoir : *la Justice de Trajan* ; — *le Pape recevant dans ses mains la tête de Trajan* et priant pour le païen dont la bouche ne prononça que de justes sentences ; — *Archambauld de Bourbon* (Herkenbald) donnant la mort à un de ses neveux coupable d'un viol ; — enfin, l'*agonie* du même comte, excommunié par son évêque et communié par un ange. Ces peintures ont disparu au XVII[e] siècle — peut-être lors du bombardement de Bruxelles en 1695 — mais il est permis de considérer comme des répétitions libres des deux dernières compositions deux des magnifiques tapisseries de la cathédrale de Berne, recueillies par les Suisses, dans la tente de Charles le Téméraire, sur le champ de bataille de Morat.

Le bonheur veut que d'assez nombreux ouvrages de Rogier, exécutés entre 1435 environ et 1450, — c'est-à-dire en toute sa période d'ascension — se soient conservés : tels, au Musée de Berlin, les deux triptyques de la *Pieta*, ou des Chartreux de Miraflores, et de la *Vie de saint Jean-Baptiste*, d'ancienne provenance ignorée ; tels à l'Escurial, le *Christ descendu de la Croix* dit de la Confrérie du *Grand Serment* de Louvain et, à l'Hospice de Beaune, le grandiose polyptyque du *Jugement dernier*.

En dehors de la peinture des tableaux, Van der Weyden est pris quelquefois, comme tous ses pareils, par des travaux d'*estoffaige* ou décoration polychrome de statues ou de retables. En 1439, il s'occupe, avec le sculpteur Jean Evere, de l'achèvement et du revêtement d'un monument votif à ériger au couvent bruxellois des Récollets et comportant l'image de Notre-Dame et les deux portraits de Marie d'Évreux, duchesse de Brabant et de Limbourg, et de sa fille, Marie de Brabant, duchesse de Gueldre. On ne constate pas sans surprise, dans le compte relatif à cet ex-voto, que le peintre a été plus rémunéré que le statuaire — celui-ci touchant « 38 ridders de 4 gros de Flandre la pièce » et celui-là « 40 ridders ». Mais c'est, peut-être, que le peintre a dirigé le travail. — Plus tard, en 1461, un autre texte de comptabilité, relevé par Laborde, nous fera voir notre artiste « taxant et ordonnant l'estoffaige » de couleurs, fait par Pierre Coustain, « peintre et varlet de chambre de Monseigneur », de deux statues en pierre de saint Philippe et de sainte Elisabeth, œuvres des sculpteurs de Bruxelles Claix et Guillaume Fors. Il se peut que Rogier en ait fourni les dessins. Né et élevé dans une ville d'imagiers, nul ne conteste que le maître tournaisien n'ait obéi souvent, en ses compositions de peinture, à un idéal statuaire et que, d'autre part, il n'ait sensiblement influencé les sculpteurs de retables du Brabant. Mais on a voulu le démontrer personnellement sculpteur et l'on n'a pu le surprendre qu'en des besognes de peintre[1].

1. Sur la prétendue question de Rogier sculpteur, cf. L. Mæterlinck : *Roger V. d. W. et*

Il nous importe de parler, à présent, du voyage du maître en Italie, où Facius le fait séjourner à Rome en l'année jubilaire 1450. Son expédition transalpine l'a conduit, assure-t-on, non seulement dans la ville éternelle, mais encore à Ferrare, auprès de Lionel d'Este, et, sans doute aussi, à Florence et à Milan. Il y aurait produit de belles et nombreuses peintures. Un point frappant, c'est sa rapide notoriété chez les Italiens. Facius l'appelle *Rogerius Gallicus*, le dit élève de Van Eyck et l'admire; d'autres le nomment *Ruggieri de Bruges*, *Rogel Flandresco*: tous le placent au rang des grands maîtres. Tel reste son prestige dans la péninsule que, le 26 décembre 1460, Francesco Sforza, duc de Milan, et la duchesse Bianca Maria, sa femme, lui envoient, pour l'instruire en son art, leur jeune peintre Zanetto Bugatto. Trois ans plus tard, Zanetto, de retour en Lombardie, rapporte à la duchesse « avec quelle bienveillance et quelle affection, le maître bruxellois l'a reçu, avec quel zèle il a tenu compte de la recommandation ducale, avec quelle libéralité il lui a prodigué ses leçons ». Le 7 mai 1463, Bianca Maria elle-même lui écrit une lettre de remerciements en langue italienne, avec cette suscription latine : « *Nobili viro dilecto Magistro Rugiero de Tornay, pictori in Bruseles* ». Mais, à notre avis, il ne ressort d'aucun mot de la correspondance engagée à propos de Zanetto que les souverains milanais connaissent personnellement Rogier. Disons plus, il est manifeste qu'ils ne l'ont jamais vu[1].

Au surplus, encore que nous n'ayons des voyages du maître en Italie nulle preuve documentaire, un fait nous en garantit la vérité tout aussi fortement qu'un texte: elles marquent, dans la vie de l'artiste, le début d'une période nouvelle signalée par une manière très adoucie. Les fraîches et brillantes peintures légendaires d'un Gentile da Fabriano, les préciosités de l'Orcagna, les finesses, les atténuations distinguées de tant d'autres l'ont, visiblement, enchanté. A vouloir se rapprocher de ces modèles, son art personnel perdra souvent en vigueur, en expression spontanée ce qu'il gagnera en charme de délicatesse. Son *Adoration des Mages* de la Pinacothèque de Munich, dont il existe, à l'hôpital Saint-Jean de Bruges, une copie attribuée à Memling, son retable de la *Nativité* ou *autel de Middelburg*, du Musée de Berlin, sa *Vierge accompagnée de quatre saints*, de l'Institut Stœdel de Francfort, portent d'indéniables traces d'un italianisme puisé à ses sources.

Les plus grandes entreprises du maître depuis son retour d'Italie ont dû être le triptyque des *Sept Sacrements* du Musée d'Anvers, aux armes

les « ymaigiers » de Tournai dans les *Mémoires de l'Académie royale de Belgique*, t. LX, 1900. Du même Cf. *Roger V. d. W. sculpteur*, dans la *Gaz. des B.-A.*, 1901.

1. Cf. Malaguzzi-Valbri : *Pittori lombardi del quattrocento*, Milan, 1902, p. 125 et seq., textes. Voir aussi sur Zanetto, *Journal des Savants* (1903, p. 181). Communication de M. S. Reinach, et *Chronique des Arts* (1904, pp. 251 et 320). Communications de M. P. Durrieu et de M. L. Dimier.

de l'évêque Jean Chevrot, titulaire du siège de 1537 à 1560, et le triptyque de la *Rédemption*, commandé en 1555 pour l'abbaye Saint-Aubert de Cambrai, par l'abbé Jean Robert, et maintenant au Prado de Madrid. Les deux œuvres, aux figurations multiples dans l'ample décor d'une église originale, appartiennent au même type de composition et procèdent de la même technique.

Rogier est mort à Bruxelles le 16 juin 1464. On l'enterra à Sainte-



Phot. Laurent

Fig. 118. — Rogier Van der Weyden : Descente de croix.
(Musée de l'Escurial.)

Gudule devant l'autel de Sainte-Catherine. Il a laissé trois fils : Corneille, l'aîné, devenu chartreux à l'abbaye de Hérinnes et mort en 1475 ; Pierre, le cadet, peintre comme son père et qui fait souche de peintres, mort en 1514, âgé de 77 ans, et Jean, orfèvre, mort dès 1468. La descendance de Pierre s'est établie à Anvers avec Gosswin, de qui naît Roger II Van der Weyden dit le Jeune. Ainsi s'achève la lignée[1].

L'œuvre de Rogier. — D'une façon générale, le maître tournaisien est doué, par-dessus tout, d'un sens plastique qui lui fait non pas donner à ses compositions une symétrie rigoureuse dont on parle à tort à son

1. Sur les Van der Weyden d'Anvers, cf. le *Mémoire* de Léon de Burbure : *Bullet. de l'Acad. roy. de Belgique*, 1865).

sujet, mais les construire suivant une sorte d'architecture statuaire. Spécialement durant la première partie de sa carrière, antérieurement à son voyage à Rome, ses retables doivent à ce procédé de présentation décorative un aspect robustement équilibré. Architectoniques en l'intimité même de leur conception, ils ont l'air de participer à toute l'économie monumentale. Ce qu'il pourrait y avoir de froid dans un pareil modèle d'ordonnance se corrige par le don singulier d'expression dramatique de l'auteur. L'œuvre de sa première manière où ses deux qualités essentielles de plasticien et de dramatiste apparaissent le plus grandement conciliées et où, par conséquent, son idéal se révèle en sa pureté la plus haute est la *Descente de croix* peinte en 1440 pour les Arbalétriers de la Confrérie du Grand Serment de Louvain, exposée à l'Escurial.



Phot. Hanfstaengel.

Fig. 119. — Rogier Van der Weyden : Saint Luc peignant la Vierge.

Rogier a, de nature, le dessin cassant, une propension aux formes anguleuses, un goût excessif pour les proportions allongées. Lorsqu'on étudie, à Berlin, son petit retable offert, en 1445, aux Chartreux de Miraflores par le roi Jean II de Castille, mais dont on s'accorde à faire remonter l'exécution au moins à dix années auparavant, on a la claire intuition de son point de départ. Il ne connaît encore que très imparfaitement l'art des Van Eyck; à peine se dégage-t-il des habitudes de son apprentissage. Les figures — surtout la figure de la Vierge pleurant sur son fils — sont vraiment expressives. Seulement, tout est sèchement dessiné, coloré crûment, modelé sans enveloppe.

L'impression est tout autre, au même Musée, devant le triptyque plus récent du *Baptême du Christ*, entre les deux volets de la *Naissance* et de la *Décollation de saint Jean-Baptiste*. Ici, l'exécution est en grand progrès; le

dessin se fait plus libre, le ton est plus riche et mieux en valeur, l'harmonie résulte davantage du clair-obscur et la matière est plus belle. La chambre d'accouchée flamande, où saint Jean a vu le jour, nous met aux yeux quelque chose de la recherche d'intimité si séduisante dans les œuvres du compagnon des jeunes années de Rogier, le Maître de Flemalle. Mais ce qui prête le plus à réfléchir, c'est l'indéniable élargissement de la facture, procédant d'une étude plus approfondie des œuvres et d'une meilleure intelligence des moyens des Van Eyck. Certes, le style n'est nullement *van-eyckien*. De qui pourrait, cependant, partir le principe du



Phot. Hanfstängel

Fig. 120. — Rogier Van der Weyden : Déposition de croix (Saint-Pierre de Louvain).

rationnel épanouissement de l'effet, sinon, à la date où nous sommes, de l'auteur de la *Vierge du chancelier Rollin* et de la *Vierge du chanoine Van der Paele*? Aussi bien l'on a fait la remarque que l'invention du *Saint Luc peignant le portrait de la Vierge*, de Van der Weyden, à l'Ermitage de Saint-Pétersbourg[1], trahit un souvenir direct du panneau du chancelier, admiré sans doute par le maître chez Rollin lui-même.

Nous considérons la *Descente de croix* sur fond d'or de l'Escurial (voir fig. 118) comme la manifestation des plus pures tendances du maître au double point de vue de la construction du sujet, de la plastique des figures et de l'expression tragique. Le groupement, quoique sans contrainte, se masse autour de la croix qui domine la composition entière

1. Trois exemplaires du *Saint Luc* sont donnés pour originaux à Saint-Pétersbourg, à Munich et chez le comte Wilszeck, à Vienne. Ayant vu les trois peintures, nous tenons, avec M. Hulin, celle de Pétersbourg pour le véritable original. (Cf. Hulin : *Catal. raisonné de l'exposition des Primitifs flamands à Bruges* (1902).

et remplit la surélévation centrale au-dessus de l'autel. Tous les espaces sont utilisés si franchement dans le mode d'un haut relief qu'on croirait avoir sous les yeux l'admirable transcription en plate peinture d'un retable sculpté, à la vivante polychromie.

Qu'il nous suffise de rappeler que Rogier a peint ce chef-d'œuvre en 1440 pour les Arbalétriers du Grand Serment de Louvain[1]. Le maître a souvent repris ce thème — témoins sa *Déposition de croix* de Saint-Pierre de Louvain (fig. 120), achevée en 1443 pour Wilhem Edelher et sa femme Adélaïde, dont on y a reconnu les initiales combinées[2]; la petite *Pieta*, du Musée de Bruxelles, si poignante sur son horizon de soleil couchant (n° 516 du *Catal. Wauters*, 1900); la composition gravée par Jérôme Wieriex et qu'on reconnaît en des peintures sur fond et or, au Musée de Tournai et au Musée de Naples, etc. (n° 286 de l'*Œuvre des Wiericx*, par Alvin).



Fig. 121. — Rogier Van der Weyden : La Vierge pleurant.
(Musée de Bruxelles.)

A l'Hospice de Beaune nous attend un polyptyque du *Jugement dernier*, à sept panneaux de dimensions inégales, d'un développement de 5 m. 60 en largeur sur une hauteur centrale de 2 m. 15, unanimement attribué aujourd'hui à Van der Weyden. Ce serait le plus vaste ensemble sorti de son atelier et c'est, sans contredit, l'ouvrage le plus considérable de la primitive peinture néerlandaise depuis le *Triomphe de l'Agneau*. Au milieu, dans la zone supérieure, siège, en juge souverain, sur l'arc-en-ciel, le Christ bénissant d'une main, de l'autre tenant le globe symbolique. A sa droite et à sa gauche sont assis, tournés vers lui, en des attitudes

1. L'ancienne célébrité de cette œuvre est attestée par le nombre des copies anciennes qui en existent (Musées de Berlin, de Madrid, de Douai, de Cologne...). Rogier, qui n'a pas été un paysagiste d'instinct, a dû fréquemment en sa jeunesse peindre sur fond d'or.

2. L'authentication de ce petit triptyque, rejeté par Crowe et Cavacasselle, admis par Woltmann, H. Hymans, A. J. Wauters, se fonde sur la date de 1443 et le monogramme des donateurs (W. A.) qu'il montre et sur leur correspondance à une assertion de Molanus (*Manuscrit de la Bibliothèque de Bruxelles*). La peinture a subi, autrefois, de graves restaurations. Des doutes ont été soulevés touchant la commune origine du panneau central et des volets à portraits. (Cf. Hymans, *Commentaires sur Van Mander*, dans son édit. du *Schilderboek*, et Piot : *Revue d'hist. et d'archéol. de Bruxelles*, 1889).

implorantes, la Vierge et le Précurseur derrière la Vierge; c'est une assemblée paradisiaque d'apôtres et de saints. Trois personnages y sont joints, en qui l'on salue le pape Eugène IV, la tiare au front, le duc Philippe le Bon, la couronne en tête, et le chancelier Rollin, chauve, maigre, vieux, à la mine rusée. La même disposition se répète derrière saint Jean-Baptiste. Ici se joignent au groupe céleste la duchesse Isabelle de Portugal, la même dont Jean Van Eyck fixa jadis les traits à Lisbonne, et Guigone de Salins, femme du chancelier. Le région intermédiaire appartient à saint Michel, peseur des âmes. Vêtu d'une tunique blanche, recouvert d'une chape superbe agrafée d'un précieux fermail, les ailes à demi déployées, l'archange soulève les fatidiques balances du salut et de la damnation. Quatre anges, autour de lui, sonnent de la trompette vers les quatre points de l'horizon terrestre. En bas, s'étend une plaine aride, au sol crevassé pour livrer passage aux morts de l'univers entier, rendus à la vie. A notre gauche, le cortège des élus s'avance, conduit par des anges vers les portes d'or, de style ogival très amenuisé, du Paradis, tandis que les damnés, à notre droite, tombent, avec d'effroyables contorsions, aux flammes de l'Enfer. Refermés sur l'étonnant spectacle, les volets nous montrent les donateurs, Rollin et Guigone de Salins, agenouillés et priant des deux côtés, celle-ci, devant un Saint Antoine, celui-là devant un Saint Sébastien en grisaille, et, plus haut, la mystique scène de l'*Annonciation*.

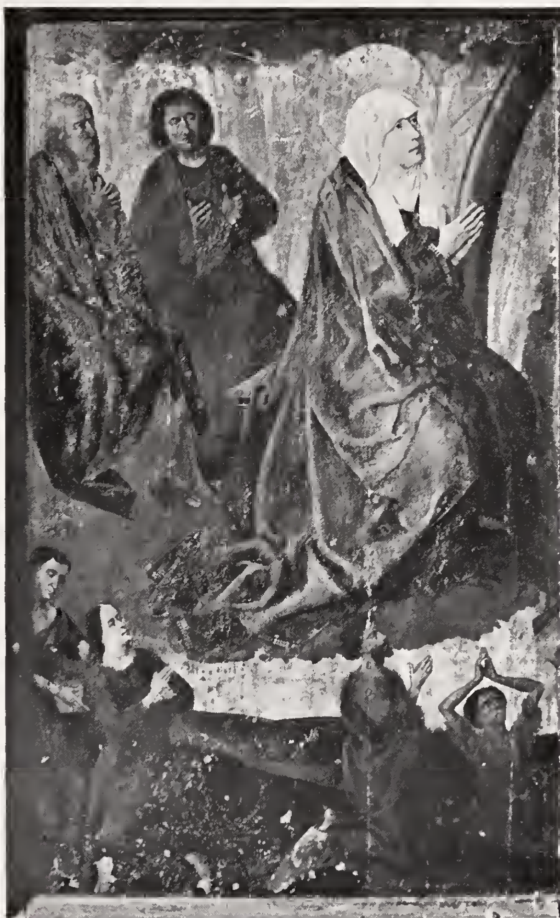


Fig. 122. — Rogier Van der Weyden : La Vierge implorant le Christ.
Détail du *Jugement dernier* de l'Hospice de Beaune.
(D'après une photographie antérieure à la restauration.)

Quelques faits bien avérés et quelques détails de la composition aident à dater cette belle œuvre, moins opulente, moins vigoureuse d'effet que le polyptyque de l'*Agneau*, mais brillante et pénétrante. L'Hospice de

Beaune fut fondé par Nicolas Rollin, en vertu d'une charte du pape Eugène IV donnée en 1442; sous l'invocation de saint Antoine, il fut inauguré en 1451 et un acte du pape Nicolas intervint le 30 décembre 1452 pour transporter la dédicace de saint Antoine à saint Jean-Baptiste. Ce retable dut être commmencé peu après la fondation et, sans doute, il était en place, au-dessus de l'autel, au moment de la fête inaugurale. Ce qui est certain, c'est que l'achèvement a précédé le changement de dédicace en 1452. La preuve en ressort de la présence du pape Eugène IV et de l'absence du pape Nicolas V dans le groupe du Paradis, ainsi que de la présence de saint Antoine et de l'absence de saint Jean-Baptiste, au revers des volets.



Fig. 125. — Rogier Van der Weyden : Portrait du chancelier Rollin. (Volet du polyptyque de Beaune.)

Durant la période indiquée, — qui suit immédiatement la mort de Jean Van Eyck et coïncide avec la grande prospérité de Bruxelles et du Brabant acquis, depuis 1430, à Philippe le Bon, — le peintre le plus en évidence est, à n'en pas douter, Van der Weyden. Nous sommes d'autant moins surpris que le chancelier se soit adressé à lui, que l'évident rappel du thème de la *Vierge du chancelier Rollin* de Jean Van Eyck, appartenant au chancelier, dans le *Saint Luc peignant le portrait de la Vierge* exécuté par Rogier pour la Corporation des Peintres bruxellois, nous a fait croire à des relations entre le maître et le fondateur de l'Hospice de Beaune. L'aspect général du retable, le caractère plastique de la conception, la qualité claire, un peu sèche du ton, maintes particularités de forme, de facture et de goût incitent à le proclamer au moins l'auteur principal de ce *Jugement dernier*. On a vu en des tableaux de lui ou de ses plus proches imitateurs, comme la *Mise au tombleau* du Musée de Florence et le *Mariage de la Vierge* de la cathédrale d'Anvers, des types analogues à ses nouvelles figures d'apôtres. Les mains osseuses, aux doigts allongés de Rollin et de sa femme s'apparient à d'autres mains de sa façon. Il a fréquemment de ces draperies à plis brisés dont on retrouve ici le mode. L'idée vient d'elle-même



Phot Hanfstängel.

FIG. 124. — ROGIER VAN DER WEYDEN : NATIVITÉ DITE DE L'AUTEL DE MIDDELBOURG.
(Musée de Berlin.)

qu'on lui a dû le modèle entier de la composition et qu'il a peint de son propre pinceau les groupes paradisiaques rangés aux pieds du Christ et les énergiques portraits du revers des panneaux. Mais, d'un autre côté, les figures du Christ et de saint Michel se rapportent bien plus précisément à l'idéal de Memling; les anguleuses nudités des damnés, les maigreurs étirées des élus évoquent le souvenir de Thierry Bouts; les statues peintes de saint Sébastien et saint Antoine et la scène de l'*Annonciation* ne dépassent pas la portée de morceaux d'école. Et voilà que la question se pose pour nous, comme elle s'est déjà posée pour le *Triomphe de l'Agneau :* ces grands polyptyques où se concentrent des morceaux à former toute une galerie de peintures, ont-ils été composés et réalisés par un seul artiste? Ne seraient-ils pas plutôt les œuvres collectives d'un maître, inventeur de l'ordonnance et responsable de l'exécution, et de ses principaux élèves travaillant avec lui?

Que Rogier ait reçu dans son atelier Memling et Thierry Bouts, les plus fortes présomptions nous inclinent à l'admettre. Memling est quelquefois si près de son maître qu'il arrive aux plus hardis d'hésiter dans l'attribution de plus d'un ouvrage. M. A. J. Wauters, qui revendique pour Memling des pages telles que l'*Adoration des Mages* de Munich et la *Nativité* de Berlin, provenant de Middelbourg, universellement attribuées à Rogier, convient formellement que « le peintre a dû passer par l'atelier de Rogier à Bruxelles avant d'aller s'établir à Bruges »[1].

Pour nous, en définitive, le *Jugement dernier* du chancelier Rollin est une création de Van der Weyden antérieure à son voyage en Italie, menée à bonne fin avec le concours d'artistes triés dans son école. Il est légitime d'y voir tout ensemble l'aboutissement de l'art de Rogier aux environs de 1450 et le résumé des tendances de son atelier. Il ne l'est pas moins d'y reconnaître le modèle d'où vont sortir le *Jugement dernier* de Dantzig, dont Memling paraît être l'auteur principal, le *Jugement dernier* de Bouts, dont le Musée du Louvre et le Musée de Lille se flattent d'avoir recueilli les volets, et quantité d'autres.

Le résultat du séjour de Van der Weyden outre monts (de 1449 à 1451 au plus tard) se traduit par un sensible changement de manière, par une poursuite de plus en plus minutieuse du modelé fondu, du ton cendré, du fini extrême. On voit déjà paraître ce changement dans le triptyque des *Sept Sacrements* du Musée d'Anvers, peint pour l'évêque de Tournai, Jean Chevrot, et, par conséquent, achevé avant 1460. En une haute église gothique s'accomplit le drame du Calvaire : au pied de la croix se tiennent, éplorés, la Vierge au manteau bleu, à la coiffe blanche, saint Jean au manteau rouge, les Saintes Femmes vêtues de vert, de rouge,

1. Cf. A. J. Wauters : *Sept études pour l'histoire de Hans Memling*, Bruxelles, 1893, p. 59.

de violet, de jaune. Des groupes de petites figures, habilement distribuées en toutes les parties de l'édifice dont les volets mobiles du retable reproduisent les collatéraux, nous font assister à l'administration de tous les sacrements. Au-dessus de chaque groupe réel et emblématique, vole un ange, drapé à la couleur symbolique du sacrement qu'il représente et déroulant un phylactère. L'artiste n'a pas seulement cherché la perfection dans le caractère des figures mystiques : ses scènes humaines, ses personnages de toute condition et le minutieux détail du milieu où ils agissent nous disent son intention vers la peinture des mœurs. Il ose peindre un mendiant tendant sa sébille, un infirme appuyé sur sa béquille, un bourgeois regardant un livre d'oraisons protégé par un grillage, un diacre qui chante au lutrin, un chien barbet aux pieds d'un mourant.... Une nouvelle orientation d'art s'annonce. Par son inspiration réaliste, ce mouvement est bien du Nord; mais un principe italien d'enveloppe et de suavité se sent dans la facture.

Le triptyque du Musée de Madrid où se voit, au centre, la Crucifixion dans une église, avec la Vierge et saint Jean, sous une archivolte dorée décorée de six épisodes de la Passion cantonnés de colonnettes de jaspe, est le retable commandé à l'artiste le 16 juin 1455, pour l'abbatiale Saint-Aubert de Cambrai, et déjà en place le 20 mai 1459. Les Sept Sacrements sont représentés en dehors de l'arcade. Un incroyable souci de tout exprimer se marque en tout le décor d'architecture, aux tympans dorés, rehaussés de précieuses incrustations. Au volet droit, l'ange chasse nos coupables premiers parents du Paradis terrestre. L'arc d'encadrement de la scène s'illustre d'une suite d'épisodes de la Création. En regard, dans un semblable dispositif, le volet gauche est comme une version abrégée du *Jugement* de Beaune encadré de pieuses allégories des œuvres de miséricorde. Ces conceptions, mêlées de subtilité et de grandeur, de réalité et de rêve, de recherche généreuse et de déconcertante minutie, sont des plus imprévues et resteront, en leur étrange complexité, des plus exceptionnelles dans l'art des Pays-Bas. Le texte mis au jour par le marquis de Laborde sur le retable de Cambrai ne nous aide guère à saisir ce qui se passe, à ce moment, dans le cerveau de Rogier. Il semble qu'à son retour de la Péninsule, il ait senti s'entrebattre en lui, en présence de programmes fournis par des théologiens, des besoins de naturisme aigu et je ne sais quels désirs de raffinements méridionaux. Son art a, certainement, perdu en puissance ce qu'il a gagné en attrait superficiel.

Mais l'action de l'art transalpin se manifeste différemment en d'autres ouvrages. La Vierge à l'Enfant, du Musée de Francfort, assise sous un pavillon en forme de tente dont deux anges relèvent les pans et entourée de saint Pierre et de saint Jean-Baptiste, de saint Côme et de saint Damien, passe pour avoir été peinte sur le désir de Côme de Médicis. On

voit, en effet, à la base du tableau, l'écusson florentin au lys rouge. Cependant, quelque chose de plus mystérieux et de plus clair, en même temps qu'une armoirie, nous avertit que l'auteur a vu, dernièrement, des peintures italiennes : c'est la douceur du modelé. Au Musée de Munich, l'*Adoration des Mages* nous incline à nous ressouvenir de l'exquise *Adoration* de Gentile da Fabriano, conservée à Florence. Au Musée de Berlin, la *Nativité* (fig. 124), peinte, croit-on, pour Pierre Bladelin, trésorier de Philippe le Bon et fondateur du château, de l'église et de la ville de Middelbourg, pousse au dernier degré la recherche du moelleux. L'ancien caractère des formes de Rogier persiste, mais avec des effets plus fondus.



Fig. 125. — Le Maître de Flemalle : L'Annonciation.
(Collection de Mérode.)

Nous sommes donc nettement en présence d'une seconde manière du maître, sous l'impression de ce qu'il a vu en Italie.

Les critiques croyaient, naguère, devoir mettre sous le nom de Rogier des panneaux où se trahit une préoccupation de la vie familière autour des sujets sacrés. Le penchant des miniaturistes à transformer souvent la peinture religieuse en intime peinture de mœurs se précise en certains épisodes des retables du maître. Ne convenait-il pas de voir sa main en la petite *Annonciation* si humble, si douce, si près de la vie flamande, du Musée d'Anvers? Mais, en ce cas, c'était sa main encore qu'il seyait de reconnaître dans une autre *Annonciation* très précieuse du Louvre, dans la *Visitation* de Turin, dans les *Vierges* du Belvédère de Vienne et de la collection Northbrook.... Ce groupe a des traits de ressemblance marqués avec des créations du Tournaisien. Seulement, toute vérification faite, il en présente qui le rapprochent bien davantage des conceptions d'un autre maître de l'époque. Il sert d'intermédiaire entre deux ateliers du

premier ordre — celui de Rogier, d'où nous sortons, et celui du « Maître de Flemalle », où nous allons pénétrer.

Le Maitre de Flemalle (Jacques Daret ?). — Les Pays-Bas ont possédé, au xve siècle, bien plus de peintres éminents que nous n'en connaissons. Leurs œuvres nous ont été transmises confondues. Elles ont, toutes, été données d'abord, aux Van Eyck, à Van der Weyden, à Memling, à Thierry Bouts, au fur et à mesure que ces grands noms sortaient de l'ombre. Aujourd'hui que l'on avance davantage en l'étude des primitifs, on discerne les éléments de manières distinctes en des tableaux que l'on croyait de la même main, et l'on reconstitue, avec une forte vraisemblance, des séries de productions de maîtres non identifiés encore et, avec une entière certitude, des catégorie de morceaux d'école, dus à divers auteurs de même éducation. Peu à peu, une suite d'ouvrages originaux, c'est-à-dire, selon la parfaite expression du vieux Waagen, où la conception et l'exécution sont en accord absolu, a été déterminée. Elle



Phot. Braun.

Fig. 126. — Le Maître de Flemalle : La Vierge et l'Enfant. (Stædel Institut, Francfort.)

émane d'un maître, émule de Van der Weyden, baptisé naguère « le Maître de Mérode », du nom du propriétaire du premier ouvrage où l'on ait deviné sa personnalité, — qualifié, depuis, « le Maître de Flemalle », du nom de l'abbaye du pays de Liége d'où proviennent les spécimens de son art qui ont motivé les réflexions les plus décisives, — et en qui l'on a proposé de saluer le camarade de Rogier à l'atelier de Robert Campin, le Tournaisien Jacques Daret.



Fig. 127. — Le Maître de Flemalle : Sainte Barbe.
(Musée du Prado.)

Comme nulle pièce d'archives n'a, jusqu'à présent, établi un lien formel entre les admirables peintures mises en évidence et le peintre qu'on en présume l'auteur, nous commencerons par nous occuper des œuvres en elles-mêmes et des tendances qu'elles accusent pour arriver, ensuite, à ce qui touche l'auteur présumé. En premier lieu, nous ferons compte du triptyque de la collection de la famille de Mérode, à Bruxelles. Le panneau central est consacré à l'*Annonciation* (fig. 125). Sur les volets on voit saint Joseph en charpentier, façonnant des souricières, et les portraits des donateurs. La Vierge, largement drapée, est assise très bas, lisant dans un livre, en une chambre de logis flamand, où les moindres objets commentent la vie de la demeure. L'ange annonciateur s'avance, les mains jointes, et va s'agenouiller. Une fenêtre, au fond, s'ouvre à demi sur le monde extérieur. Un soin méticuleux a présidé au rendu des meubles, des ustensiles, de tout ce qui explique une existence. Ce qui frappe par-dessus tout, c'est le dessein de l'artiste d'évoquer des figures en la silencieuse intimité de leur pensée et de leur acte. Son épisode de saint Joseph a même le caractère tranché d'une ordinaire scène de la vie. Le peintre a, d'ailleurs, le goût de la richesse et s'entend à l'effet décoratif et au clair-obscur. Il a visi-

blement étudié la technique des Van Eyck. C'est un praticien consommé. A l'Institut Stœdel de Francfort, se rencontrent les deux volets d'un triptyque au sujet central disparu, *Sainte Véronique* et la *Vierge à l'Enfant*,



Phot. Giraudon.

Fig. 128. — Le Maître de Flemalle : L'Adoration des Bergers.

(Musée de Dijon.)

jadis au-dessus du grand autel des abbés de Flemalle. Sainte Véronique est une noble vieille femme debout, traitée en portrait, le visage encadré d'une coiffure en turban, couverte d'un manteau bordé d'un orfroi serti de gemmes, déployant de ses deux mains le linge où s'est imprimée la face du Christ. Elle se détache sur une tapisserie à l'orientale garnie d'un

motif régulier fait d'oiseaux et de feuillages. A ses pieds rit l'herbe en fleurs. Sur un pareil gazon, contre une tenture assortie qu'animent des monstres stylisés, la Vierge (fig. 126) se dresse, en son ample vêtement, coiffée d'une lingerie compliquée d'où retombent des bandes de fine toile. Elle porte l'Enfant Jésus, trop petit, enveloppé d'une robe flottante, et lui offre le sein, consciente, tendre, grave. Ailleurs d'autres panneaux nous redisent cette grave tendresse en traits plus familiers. La Vierge de l'ancienne collection Somzée, de Bruxelles, assise sur un banc, en grande robe blanche aux manches serrées d'un bleu foncé, se met en devoir d'allaiter l'Enfant. Derrière elle, un écran d'osier de forme ronde la défend du feu trop vif qui chauffe la pièce et fait comme un nimbe à sa figure. Sur le petit meuble où s'appuie son bras un cahier est posé. Un livre ouvert gît près d'elle, sur un coussin rouge. A travers la fenêtre, une place de ville s'aperçoit. Chez sir Frédéric Cook, à Richmond, la Mère nous est montrée de face, assise devant un foyer, tenant sur ses genoux l'Enfant renversé qui tourne la tête vers elle, tandis qu'elle se chauffe la main. Trois anges, au second plan, chantent un cantique écrit sur un livre et, plus à droite, un quatrième apporte un vase de terre rouge et une cuiller. Peut-être n'est-ce ici qu'une copie, mais c'est, à coup sûr, une copie directe.

Nous retrouvons le même charme d'intimité à Madrid, au Musée du Prado, en une *Sainte Barbe* (fig. 127), volet d'un retable démembré qui a pour pendant le portrait d'Heinrich Werle, de Cologne (religieux minorite, mort supérieur du couvent à Osnabruck), peint, d'après l'inscription commémorative, en 1438. La jeune sainte aux cheveux blonds est assise sur un long banc de bois à dossier dans un intérieur calme, ordonné, plein de la vie de tous les jours. Tournant le dos au feu qui flambe sous le manteau de la cheminée, entre les landiers de fer couronnés de volutes, elle lit sa prière aux pages d'un livre d'heures qu'elle tient assez haut dans ses mains. La fenêtre, là-bas, s'éclaire sur la ville entrevue. Au Musée d'Aix-en-Provence, un exquis panneau votif représente la Vierge, au nimbe radié, trônant en plein ciel, l'Enfant Jésus sur les genoux, en un large siège d'où son manteau déborde. A genoux sur la terre fleurie, entre saint Pierre en tiare papale et saint Augustin en mitre d'évêque, un abbé de l'Ordre de Saint-Augustin l'invoque, les mains tendues. Et rien n'égale l'infinie et pensive effusion de cœur de la Mère de Dieu, si ce n'est la grâce de l'Enfant nu, le profond sérieux des personnages de la zone inférieure, la somptuosité des détails, la clarté du paysage illustré d'une ville forte, la puissance et la limpidité des tons. Si, comme nous le croyons, ce tableau est du Maître de Flemalle, il s'est élevé en le peignant presque au rang de Jean Van Eyck, sans la moindre abdication de sa personnalité.

Nos impressions sont non moins vives, mais de nature différente devant l'*Adoration des Bergers* du Musée de Dijon (fig. 128), création aussi

singulière que poétique. Du seuil d'une chaumière délabrée qui occupe la partie gauche du panneau, l'Enfant Jésus est déposé sur le sol, adoré par la Vierge blanche, au geste humblement émerveillé, agenouillée en sa vaste draperie qui se répand en flots tout autour d'elle, et par saint Joseph, tenant une lumière qu'il abrite du vent du creux de sa main. Ce saint Joseph, très étoffé, est identique de visage au saint Pierre du Musée d'Aix. A droite, en la sorte de petite cour découverte où se célèbre cet ingénu mystère d'adoration, se tiennent les deux sages-femmes de la légende, pareilles aux sybilles des grands drames religieux, témoins fatidiques de l'accomplissement des destinées. De la main de l'une et au-dessus du front de l'autre des phylactères à inscriptions se déroulent. Au fond, trois bergers entrent, celui-ci tourmentant son chapeau, celui-là portant sa cornemuse, tous trois pieusement curieux, tels déjà que seront les bergers de Jérôme Bosch. Derrière le lattis rompu de l'étable, nous distinguons l'âne et le bœuf de la crèche. En l'air, trois anges chantent les paroles écrites sur un phylactère. Un autre ange vole déployant sa banderole aussi. Par delà le misérable asile, un beau pays s'étend, semé de constructions, dominé de châteaux et de villes, traversé d'une route jaune qui va serpentant vers le lointain. D'un côté, de grands monts déchiquetés barrent l'horizon; de l'autre, s'ouvre un lac qui porte des navires. Le groupe principal nous annonce van der Goes; les bergers nous font prévoir le réalisme particulier du maître de Bois-le-Duc; les anges à phylactères nous ramèneraient vers Rogier si l'archange Gabriel de l'*Annonciation* Mérode ne nous avait appris le goût personnel du maître inconnu pour les flottantes banderoles et le parti décoratif qu'il en sait tirer. Et tout cela est à retenir.



Phot. Hanfstängel.

Fig. 129. — Le Maître de Flemalle : La Crucifixion.

(Musée de Berlin.)

Le *Mariage de saint Joseph*, au Prado, accentue le caractère humoristique. Il faut voir en chaque particularité de ce diptyque l'étonnante gradation des nuances comme observées sur le vif : le mécontentement des compétiteurs écartés, la gêne de l'élu trop âgé devant la Vierge trop jeune, les moqueries ou les sourires caustiques des assistants.... Cette peinture religieuse devient une vraie peinture de mœurs. Le Maître de Flemalle prend, décidément, une autre note que Rogier : il fraye une voie neuve — celle où s'engagera maître Hieronymus Van Aeken, dit Jérôme Bosch.

Néanmoins il sent et il traduit le pathétique. Sa *Crucifixion* du Musée de Berlin suffirait à le prouver (voir fig. 129). Nous avons aussi, au revers d'un des panneaux de Francfort, une *Sainte Trinité* en grisaille d'une émouvante majesté qui procède peut-être d'un tableau antérieur très endommagé (*le Christ mort sur les genoux du Père Éternel, entouré d'anges porteurs des instruments de la Passion*), attribué à l'artiste au Musée communal de Louvain, et qui, dans tous les cas, a servi de prototype à plusieurs répliques d'élèves ou d'imitateurs. Au Musée de Francfort, encore, un *Bon larron*, fragment détaché du panneau central détruit de l'autel de Flemalle, a permis de reconnaître, au Musée de Liverpool, une copie de ce *Calvaire*. On ne saurait nier la proche parenté du peintre des œuvres qu'on vient d'énumérer et de Van der Weyden. Mais autant il est licite de les rapprocher, autant il est défendu de les confondre.

Le « Maître de Flemalle » a été fort souvent copié ou imité. Il existe une belle réplique de l'*Annonciation* Mérode au Musée de Cassel. La *Crucifixion* ou le *Calvaire* de Flemalle, dont le Royal Institute de Liverpool montre une répétition venue de Bruges, a inspiré, à Bruges même, plusieurs parties d'un tableau conservé à l'église Saint-Sauveur sous le faux nom de Gérard Van der Meire. Des adaptations de la *Trinité* de Louvain, reproduite en camaïeu à Francfort, se voient à Pétersbourg (celle-ci probablement de la main du maître), au Louvre (celle-là de la main du Bruxellois Colin de Coter), et à Bruxelles (cette troisième plus tardive, de l'école de Quentin Matsys). Le *Mariage de saint Joseph* de l'église de Hooghstraeten, sur fond d'or, est une imitation du XVIe siècle du diptyque de Madrid, diptyque auquel il est bon de penser devant le tableau sur le même sujet, de l'école de Rogier, à la cathédrale d'Anvers. A l'original de la *Vierge à l'Enfant et aux anges* de la collection Fred. Cook, se rattache, au moins en partie, une peinture de l'Ermitage et Patinir en a extrait le groupe de son *Repos sur la route d'Égypte*, de Berlin. La curieuse *Messe de saint Grégoire* du cabinet Weber, à Hambourg, qui semble, à divers égards, une œuvre anticipée de Jérôme Bosch, est encore une copie d'un tableau perdu du « Maître de Flemalle », précurseur incontestable des peintres de mœurs de l'avenir.

Lorsque, en 1898, M. Hugo von Tschudi eut revendiqué les droits individuels du vieux peintre oublié, et dressé une première liste de ses ouvrages, un autre critique allemand, M. Firmenich-Richartz, essaya de démontrer l'identité de l'artiste rendu à la gloire et de Van der Weyden. A son avis, le répertoire assigné au prétendu ressuscité n'était qu'une part de la production de Rogier en sa jeunesse. Cette opinion eut contre elle, entre autres obstacles, l'étendue et la variété d'une succession d'efforts d'une originalité partielle, mais des plus accusées, répondant à une longue vie. En 1901, M. Georges Hulin de Loo, de Gand, proposait une autre hypothèse. Pour lui, « le maître de Mérode-Flemalle », contemporain de Rogier, influencé par lui, et l'influençant, ayant fourni, en définitive, une carrière essentielle pour le développement de l'art des Pays-Bas par le dégagement de qualités jusque-là négligées, ne pouvait être que Jacques Daret, de Tournai.

Ce Jacques Daret, sorti de chez Robert Campin et reçu maître le 18 octobre 1432, a été, le jour même de sa réception, — chose unique, — nommé prévôt de la Corporation de Saint-Luc. Les documents nous permettent de le suivre jusqu'en 1468, sans qu'il soit démontré qu'il n'a point vécu et travaillé plus tard et, malheureusement, sans qu'il nous soit donné d'ajuster son nom, de par un texte clair, à une peinture subsistante. Sa réputation est de bonne heure assez établie pour qu'on l'appelle au dehors. S'il est celui que nous pensons, il a été mandé à Cologne dès 1438 puisque « Flemalle » y a peint à cette date le portrait du chanoine Heinrich Werle. En 1441, il est à Arras où il passe environ vingt ans, au service du puissant abbé de Waast, Jehan du Clercq, et où, de 1446 à 1458, il habite une maison dite « des écuries ». Ses travaux sont nombreux et divers : cartons de tapisserie et, notamment en 1449, « un patron de toile de couleur à destempre, contenant 12 aulnes de lonc et 4 aulnes de large ou environ, auquel est l'Histoire de la Résurrection, bien peinte et figurée, sur lequel a esté faict un tapis de hauteliche » ; — dessins et modèles fournis au fondeur de Tournai, Michel de Gand ; — *estoffaiges* de statues, etc., etc. — Il a des élèves *enlumineurs*, — tels qu'Eleuthère du Pret, entré chez lui en apprentissage le 18 mai 1436 et admis, deux ans après, à la maîtrise. Il a aussi des élèves peintres, — témoins ces « quatre varlets de métier » avec lesquels il se rend à Lille au mois de février 1453 (1454 du nouveau style), y étant mandé pour y préparer les décorations et les *entremetz* du banquet du « Vœu du faisan ». Les Comptes du duc de Bourgogne nous apprennent même que nul des peintres employés avec lui ne touche un salaire de journée égal au sien, qui est de 20 sols.

En 1468, Jacques Daret est à Bruges, à la tête des artistes chargés de vaquer aux apprêts des fêtes du mariage de Charles le Téméraire et de Marguerite d'York et parmi lesquels se rencontre Van der Goes débutant.

Les règlements de comptabilité le nomment le premier en ces termes caractéristiques : « *Jacques Daret, maistre peintre, demourant à Tournay, conducteur de plusieurs aultres peintres soubs luy...* ».

Rien ne s'oppose à ce que cet artiste, évidemment des plus considérables, soit « le Maître de Flemalle ». Celui-ci est mis en lumière pour la première fois en 1438 avec le portrait du chanoine Werle de Cologne, aujourd'hui à Madrid. Or, Daret a pu le peindre. Le « Maître de Flemalle » a travaillé dans la région où l'on trouve Daret, puisque deux portraits de lui, reconnus au Musée de Bruxelles, représentent deux Lillois, Barthélemy Alatruye et Marie de Pacy, sa femme, et sont peints sur des panneaux marqués d'armes tournaisiennes avérées. — La parenté de talent, constatée par de certains côtés, entre le mystérieux « Flemalle » et Rogier mieux connu, s'explique surabondamment par la camaraderie de « Jacquelotte » et de « Rogelet » chez Campin, et l'on n'a plus aucune peine à imaginer l'origine de la manière légendaire, du goût d'observation directe de la nature et de la vie et de la fantaisie décorative de l'auteur de l'*Annonciation* Mérode, de la *Nativité* de Dijon et du *Mariage de saint Joseph* du Prado, dès là que nous savons « Jacquelotte » miniaturiste et inventeur de sujets de tapisseries en même temps que peintre. Que l'on note, après cela, quelques rapports entre telle ou telle invention « flemallienne » et tel travail d'enlumineurs travaillant en France, on n'en concevra pas grande surprise, si près de ce royaume où s'étaient formés les premiers grands Flamands.

Toujours est-il qu'identifié ou non, le peintre à qui revient le groupe d'œuvres ci-dessus dénombrées a une importance capitale dans l'histoire de l'art néerlandais. Ses disciples le suivent en ses voies de grâce et de délicatesse vivante. M. Hulin a signalé à juste titre, au Musée de Douai, une *Vierge glorieuse* inspirée de la *Vierge de gloire* d'Aix, laquelle aurait été peinte pour l'abbaye artésienne d'Eaucourt, sous l'abbé Pierre l'Escuyer. Le même critique a constaté auprès d'un donateur figuré dans un tableau manifestement de l'école de « Flemalle », la *Visitation* du Musée de Berlin, les armes de l'abbé Jehan du Clercq. Toute cette série qui comporte l'*Adoration des Mages*, de la Galerie impériale et royale de Prusse, et la *Présentation au Temple*, d'une autre main, mais de tradition commune, de la collection berlinoise Hainauer, vient donc d'élèves de notre peintre en Artois. Bien plus : son ascendant rayonne encore au déclin du siècle dans le talent du Bruxellois Colin de Coter, *Saint Luc peignant le portrait de la Vierge*, de l'église de Vieure (Allier), avec son épisodique *Saint Joseph à son établi* si voisin de sentiment et d'exécution du fabricant de souricières de l'*Annonciation* Mérode, et au panneau de la *Trinité*, du Louvre, partie centrale d'un triptyque dont on retrouve à l'église Saint-Denis de Saint-Omer un volet signé, et où se trahit une triple réminiscence de la

Trinité de Francfort et des anges de l'*Annonciation* fameuse et d'un des anges de la *Vierge* Somzée[1].

Petrus Christus. — Le 6 juillet 1444, ce peintre, originaire de Baerle, près Tilburg, en Brabant septentrional, achetait le droit de bourgeoisie à Bruges et s'installait dans cette ville où, trois ans à peine écoulés, Jean Van Eyck était mort. Plusieurs écrivains ont fait de lui, sans preuve, un élève direct du peintre de Philippe le Bon; personne n'a sérieusement démontré, par contre, qu'il n'a pu l'être. Un fils lui est né, Sébastien Christus, peintre à son tour, mais dont nous ne connaissons actuellement aucune œuvre. Petrus mourut après 1472. Ayant signé et daté un certain nombre de tableaux, il a été possible de lui en restituer quelques autres. Il appartient à la lignée des peintres éclectiques, habiles et impersonnels, ouverts aux plus diverses influences dominantes. Successivement ou simultanément, il imite Jean Van Eyck, Rogier Van der Weyden et « le Maître de Flemalle »; on le voit aussi s'inspirer des artistes de Harlem dont les tendances originales se sont dessinées de bonne heure; peut-être, enfin, n'a-t-il pas ignoré les maîtres de Cologne.



Phot Hanfstängel.

Fig. 150.
Petrus Christus : Portrait de lady Grimston (?)
(Musée de Berlin.)

La collection de lord Verulam, à Londres, renferme un portrait de l'ambassadeur Edward Grimston, plusieurs fois chargé d'affaires aux Pays-Bas par le roi d'Angleterre. On lit sur le panneau le nom de Christus et la date de 1446. Le modèle est très sincèrement représenté, en buste, d'un dessin un peu sec, d'une coloration pâle et sans relief, mais d'une probité de rendu assez attachante sur un fond de lambris d'appartement. Un portrait de femme, dit de *Lady Talbot*, au Musée de Berlin, se rappro-

1. Sur Colin de Coter, cf. Camille Benoit : *Kolin de Koter et le Maître de Mérode-Flemalle*. (*Chron. de l'art et de la curiosité*, 1899, p. 160).

che d'une telle façon de l'effigie de Londres, avec une si parfaite similitude de proportions, de présentation, de détails, de couleur et de facture qu'on les peut tenir pour les deux pendants. La fausse *Lady Talbot*, aux yeux bridés, à la physionomie placide, est probablement lady Grimston, étudiée au vif, d'un art timide, mais non sans charme. A l'Exposition des Primitifs flamands, à Bruges, en 1902, parut un portrait de jeune homme, très certainement de la main de Petrus Christus et bien autrement accentué, appartenant à M. Salting, de Londres, et montrant l'artiste engagé dans la voie des Van Eyck. Le personnage est vu à mi-corps, debout, la tête à droite, ses cheveux noirs rabattus sur son front, vêtu d'une tunique écarlate au col de fourrure et portant à la ceinture la même aumônière que le *Donateur* du Musée de Copenhague, agenouillé sous la protection de saint Antoine. C'est, au premier abord, une figure à la Van Eyck, à ceci près qu'elle s'encadre d'un décor peu *van-eyckien*, sous l'arc d'une voûte, entre une porte et une fenêtre à plein cintre, avec une grande miniature de la *Sainte Face* accompagnée de toute une oraison latine à sainte Véronique, suspendue à gauche, au mur. Un désir se manifeste d'ajouter quelque signification et quelque grandeur au portrait par l'arrangement de l'entourage et l'emploi d'accessoires à intentions soulignées. A l'analyse, l'impression initiale reste affaiblie. Le dessin est précis, mais sans ampleur; la couleur est brillante, mais métallique; la touche est adroite, mais sans générosité; l'œuvre se trahit peu spontanée et superficielle. Si l'on rapproche le morceau du *Donateur* de Copenhague, on reconnaît la même compréhension des formes, la même interprétation extérieure et le même métier dans les deux peintures. Par voie de conséquence, le volet de la galerie danoise, si remarquable qu'il soit en



Phot. Brückmann.

Fig. 151. — Petrus Christus : Portrait d'homme. Collection G. Salting.)

lui-même, doit disparaître du catalogue des Van Eyck pour passer décidément en celui de Christus. Pareillement, quoique dans un autre ordre d'idées, l'exemplaire de la *Vierge au Chartreux* du Musée de Berlin (voir fig. 100), au contact des originaux avérés d'Hubert ou de Jean, semble maniéré, mince par endroits et d'aspect métallique. Le travail d'un copiste ou, si l'on préfère, d'un ingénieux imitateur s'y notifie. Nous ne pouvons plus que nous ranger à l'avis de M. Karl Voll et de M. Max Dvorak en inscrivant cette réplique au compte du peintre de Baerle.



Phot. Brückmann.

Fig. 132.
Petrus Christus : Saint Éloi recevant deux fiancés.
(Collection Pierpont-Morgan.)

En 1449, Christus signe et date son tableau de *Saint Éloi recevant deux fiancés dans sa boutique d'orfèvre*, dit aussi les *Fiançailles de sainte Godeberte*, longtemps dans la collection Oppenheim de Cologne, aujourd'hui à Londres, chez M. Pierpont-Morgan. L'orfèvre est assis à son comptoir, tenant, d'une main un anneau, de l'autre une balance-trébuchet où l'on remarque un poids et une bague sertie d'un rubis. A sa droite, s'avance la jeune fille, comme poussée par son fiancé, la main sur son épaule. La gravité des trois figures en la simplicité de leur action pénètre la scène d'un caractère religieux. La technique relève, à ne pas s'y tromper, de l'enseignement des peintres de l'*Agneau*. Impossible, toutefois, de comparer ce beau tableau au chef-d'œuvre de Jean connu sous le titre de *Portrait des Arnolfini* à la Galerie nationale de Londres, sans mesurer l'inégalité des deux épisodes d'intérieur sous le triple rapport de la naturelle énergie du style, de la puissance du dessin et de la qualité de la couleur en force et en transparence. Il est vrai que les personnages du *Saint Eloi* s'écartent des modèles *van-eyckiens* et que l'invention du sujet nous achemine avec une netteté nouvelle vers l'étude pittoresque de l'intimité des

mœurs et des professions. En ce point Christus cesse d'être un imitateur expert pour devenir, sinon un créateur, du moins un intelligent indicateur du parti à tirer d'un bon principe.

Les tableaux que nous connaissons de la suite de sa carrière sont tous d'ordre sacré et se réclament de plus de dextérité de mise en œuvre, sous les réserves déjà spécifiées, que d'originalité d'inspiration. C'est, à Berlin, un diptyque, daté de 1452, offrant, sur un de ses côtés, les deux scènes superposées de l'*Annonciation* et de la *Nativité*, visiblement influencées de l'esprit du présumé Jacques Daret, et, sur l'autre, un *Jugement dernier* avec la Cour céleste, l'archange Michel foulant aux pieds la Mort, la Résurrection, l'Enfer, réduction simplifiée et amoindrie du *Jugement dernier* de Pétersbourg. A Madrid, c'est un tableau d'autel, provenant d'une des chapelles de l'Escurial et abritant les quatres scènes de l'*Annonciation*, de la *Visitation*, de la *Nativité* et de l'*Adoration des Mages* sous des arcs décorés des statuettes relatives à chacun des sujets. Le dispositif vient tout droit de Rogier; les compositions accusent une combinaison de visées procédant des Van Eyck, de Rogier encore et de Daret-Flemalle. En dépit des réticences formulées par certains critiques sur cet ouvrage complexe, au dessin maigre par places et, par endroits, à l'éclat dur, nous ne saurions le refuser au plus éclectique des peintres néerlandais. Dans la *Vierge à l'Enfant* de Francfort (signée et datée de 1457), et dans sa réplique de Turin parle de nouveau, en pureté et en douceur, l'inspiration *flemallienne* nuancée, peut-être, d'une lueur de cette ingénuité colonaise dont l'âme de Memling nous apparaîtra pénétrée. Un spectacle plus violent s'ordonne, en revanche, à Woerlitz, à tous les plans du petit *Calvaire* du duc d'Anhalt. Qui ne noterait, dans cette scène, en même temps que des expressions, des attitudes et des costumes



Phot Hanfstängel.

Fig. 135. — Petrus Christus : L'Annonciation et la Nativité. (Musée de Berlin.)

empruntés aux traditions des *Mystères*, des réminiscences du pathétique tournaisien unies au caractère du réalisme tragique et pittoresque de la jeune école de Haarlem? Si nous nous arrêtons, pour finir, devant la grande *Pietà* du Musée de Bruxelles, où Christus, comme pour mieux se laisser deviner, a prêté à son Nicodème le type de son saint Éloi, nous y discernerons, à la fois dans la présentation du drame et dans la vision du paysage accentué en naturalisme, l'ascendant neuf de Thierry Bouts.

On voit que nous avions raison d'annoncer en Petrus Christus l'artiste



Fig. 154. — Petrus Christus : Pietà.
(Musée de Bruxelles.)

primitif le plus prompt aux assimilations de tout genre. Son art, plus extérieur que sensible, plus étalé que puissant, plus renouvelé par des emprunts que riche de son fonds, plus pratique que généreux, fait comprendre comment les éléments originaux entrent et se fondent dans les évolutions d'une école. Seulement le maître adaptateur a peint, un jour, le *Saint Éloi orfèvre*, qui est presque une création. Et, mieux que le mérite de ses adaptations et les renseignements curieux qu'elles nous livrent, ce loyal essai de peinture de mœurs défend sa mémoire[1].

1. Sur P. Christus, cf. J. Weale : *Le Beffroi*, II. — Keunis : Note lue au Congrès de Bruges, séance du 12 août 1902. — Hulin de Loo : *Catalogue critique de l'exposition des Primitifs de Bruges*, notamment p. 15 (n° 20).

II

LA PEINTURE ALLEMANDE[1]

Dans l'effort commun des peuples occidentaux pour constituer un art capable d'exprimer, avec la jeune réalité, les antiques croyances, l'Allemagne n'eut certes pas une part aussi glorieuse que les Flandres et l'Italie. Son rôle pourtant fut loin d'être négligeable. A l'heure où, dans la dernière évolution de l'art gothique, la langue universelle parlée par le moyen âge se subdivisait en dialectes provinciaux et nationaux, les écoles germaniques, sur les bords du Rhin surtout, et aussi en Franconie et en Souabe, firent entendre leur voix, fidèle écho de la pensée et de l'âme allemandes. La peinture, à la fin du XIVe siècle et pendant la plus grande partie du XVe, eut à Cologne son foyer le plus vraiment et le plus intimement national. Nuremberg, Colmar, Ulm, Augsbourg devinrent à leur tour des centres dont l'influence, surtout à la fin du XVe siècle et pendant le premier quart du XVIe, rayonna sur tout le pays.... C'est seulement de la première partie de cette histoire que nous nous occuperons ici.

Ce qui caractérise ces écoles, comme les autres écoles européennes à ce moment de leur évolution, c'est la création du tableau de chevalet. L'autel à volets, le panneau votif tendent de plus en plus à prendre la place de la peinture murale. Détachée de la muraille, l'œuvre peinte vit d'une vie individuelle; elle devient un organisme indépendant. Sur les parois de l'église et du haut des verrières, les figures sacrées suspendues entre ciel et terre paraissaient d'une majesté surhumaine, étaient comme des visions idéales auxquelles on ne demandait qu'une vraisemblance lointaine; fières et grandioses conceptions de l'esprit, faisant corps avec l'édifice, participant à son rythme, un sentiment trop humain ou individuel aurait dérangé leur calme monumental[2]. Maintenant sous le doux

1. Par MM. Maurice Hamel et André Michel.

2. La peinture monumentale a, pendant le moyen âge, évolué en Allemagne comme en France, et s'est développée par un mélange de traditions et d'inventions, dont F. X. Kraus a le premier montré l'enchaînement, à propos des antiques fresques de l'église Saint-Georges d'Oberzell, dans l'île de Reichenau, sur le lac de Constance (*Miracles du Christ* et *Jugement dernier avec les douze Apôtres*, etc.). Le thème iconographique que les imagiers du XIIIe siècle développeront au portail des cathédrales est déjà constitué avant la fin du XIe siècle, si les dates proposées par Paul Weber sont exactes, dans le *Jugement dernier* de Burgfelden (*Die Wandgemälde zu Burgfelden auf der Schwäbischen Alp*, Darmstadt, 1896. Les paraboles de Lazare et du bon Samaritain y sont également représentées avec

effluve d'amour qui, d'Assise, a propagé ses ondes, l'art s'attendrit et gagne en vérité pathétique ce qu'il perd en grandeur.

On a vu comment les progrès du réalisme correspondent à ce renouvellement de la sensibilité chrétienne. On demandera au tableau de chevalet isolé du mur et rapproché des yeux, plus de vraisemblance, un modelé plus nourri, des colorations plus profondes, plus de réalité. Vu de près et comme dans un tête-à-tête passionné, le retable, le tableau votif invitent à l'adoration solitaire, aux confidences de l'âme pieuse; ils créent un lien plus intime entre le croyant et l'objet de son culte; l'artiste qui, devant son chevalet, procède avec une lenteur attentive, ne travaille plus dans le même esprit que le décorateur; il met dans son œuvre plus de lui-même, de sa sensibilité personnelle; ainsi, en même temps qu'il s'attendrit et s'humanise, l'art se diversifie.

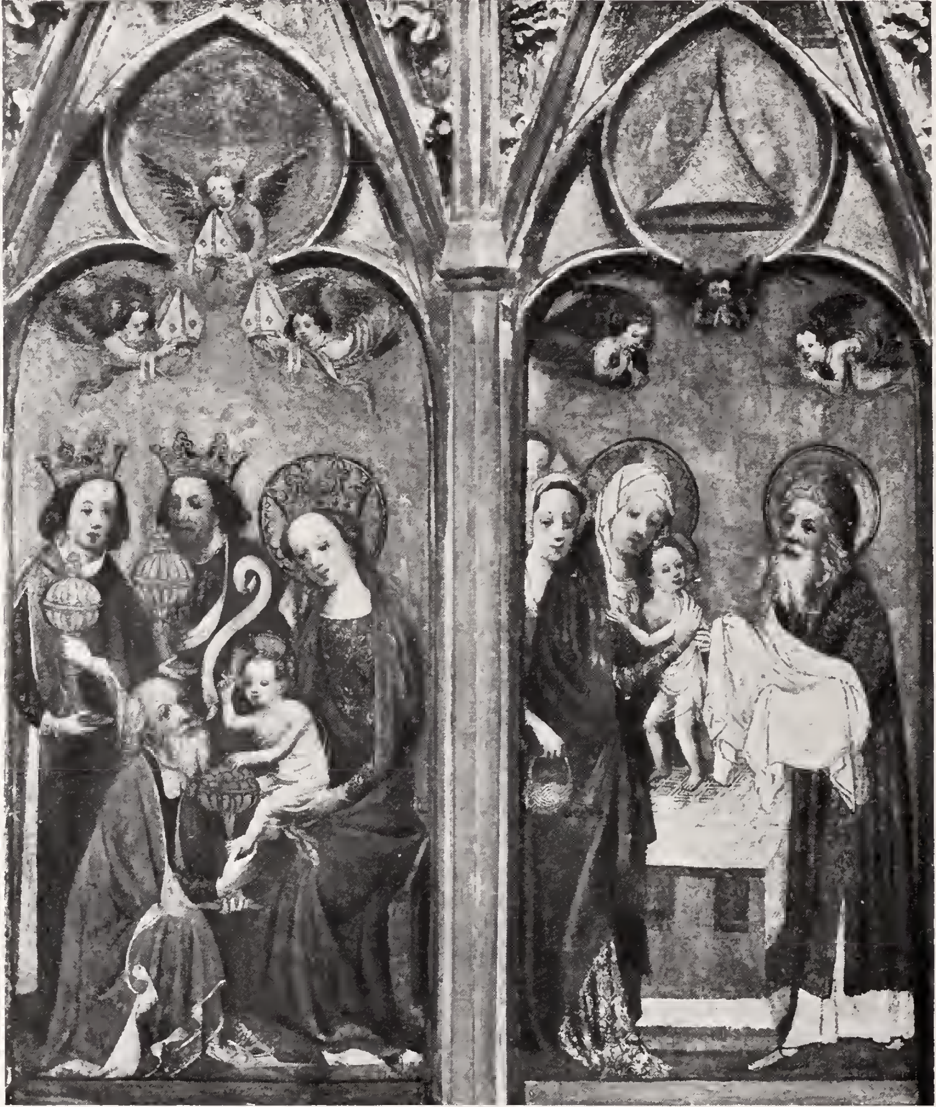
École de Cologne. — A Cologne, le vif élan de mysticisme qui régnait dans les provinces rhénanes, sur les rives du fleuve auquel le langage populaire avait donné le nom de « Rue des Moines » (Pfaffengasse), contribua sans doute puissamment à imprimer à l'école naissante de peinture son caractère propre. Les nouveaux mystiques, Eckhart (mort en 1329), puis Tauler (mort en 1361) et son disciple Suso, prêchent les voies douloureuses du renoncement, l'absorption de l'âme dans la contemplation du divin, sa purification par la méditation des souffrances du Sauveur; sensibilité délicate, ardeur intime et passionnée, lyrisme inté-

une recherche déjà efficace de mouvement et d'expression. C'est du groupe de Reichenau que procèdent les peintures murales conservées en Bavière (tête colossale du Christ dans le transept méridional du Dôme d'Augsbourg, *Jugement dernier* à Ratisbonne, fresques de Prüfening, Perschen, Kleinkomburg, Alpirsbach, Forschheim, Dornstadt, Eschenbach, etc.). Jusqu'au XIIIe siècle, les mêmes traditions antiques restent en honneur dans cette école. Plus près de l'Italie, à Zillis, Lermbach, etc., des influences plus directement ultramontaines se font sentir. Au XIIIe siècle, à Gurk, une école se fonde; vers 1250, un cycle important de peintures murales y témoigne d'une évolution décisive vers le mouvement et la vie.

Dans le pays rhénan, c'est dans l'église inférieure de Schwarzrheindorf (1151-1156) que se trouvent les peintures monumentales les plus caractéristiques de l'époque romane (*Le Christ et les Apôtres*, *Vision d'Ézéchiel*, *Scènes du Nouveau Testament*). Sur les voûtes de la salle capitulaire de Brauweiler vers 1130, dans la crypte de l'église du Capitole à Cologne, enfin, au début du XIIIe siècle, à Saint-Pantaléon et, vers 1250, à Saint-Géréon de Cologne, cet art arrive à sa plus haute expression. Les peintures des cathédrales de Bonn et de Limbourg, celles de Saint-Sever à Boppard, s'y rattachent directement. A la fin du siècle, le cycle de Nideggen est à signaler (voir Clemen, *Kunstdenkmäler der Rheinprovinz* et *die Romanische Wandmalerei der Rheinlande*, Dusseldorf, 1904).

En Westphalie et en Saxe, même évolution. Le centre de l'école westphalienne est à Soest (voir dans les Beiträge zur Westfälischen Kunstgeschichte herausgegeben von Dr H. Ehrenberg: *Die Mittelalterliche Malerei in Soest* (*zur Geschichte des Naturgefühls in der deutschen Kunst*) von Dr Hermann Schmitz. Münster, 1906, in-8°). En Saxe, Hildesheim et Brunschwig (peintures du plafond de Saint-Michel d'Hildesheim, vers 1186, et de la cathédrale de Brunschwig, un siècle plus tard : voir Brandes, *Braunschweigs Dom... und Alten neuen Wandgemälde*, 1865, et Essenwein, *Die Wandgemälde in Dom zu Braunschweige*, 1882).

rieur qui, d'abord, tendra moins à donner une image exacte des choses qu'à traduire les visions extatiques de l'âme, tels sont les traits distinctifs des premiers maîtres colonais. Ce mysticisme, d'ailleurs, n'éloignait pas



Phot. Hanfstängel.

Fig. 135. — Les Rois Mages et la Présentation au Temple. Fragment de l'autel des Clarisses. (Dôme de Cologne.)

de l'art; s'il désapprouvait comme un signe d'orgueil les proportions colossales du dôme, Tauler attribuait à la peinture une mission édifiante. Il engageait les fidèles à s'entourer d'images pieuses. Il avait fait lui-même décorer sa cellule à Constance et, dans sa bouche, l'amour divin s'exprimait par les plus belles métaphores, se parait de l'éclat vivifiant des fleurs, faisait résonner à l'esprit les accords des harpes et le son des

luths. L'idéalisme suave et tendre des peintres de Cologne restera d'ailleurs assez longtemps en retard sur les conquêtes rapides du réalisme des écoles voisines des Pays-Bas et de France. C'est par le rythme délicat des contours et l'accord musical des tons plus que par les affirmations précises et fortes du dessin que se distingueront leurs œuvres.

On a contesté l'influence du mysticisme sur l'art colonais. Ce n'est pourtant pas un hasard si l'œuvre qui ouvre l'ère nouvelle provient justement du couvent de Sainte-Claire, où les plus nobles filles de la région avaient épousé la règle de saint François. Le retable qui orne aujourd'hui le grand autel de la cathédrale fut peint pour l'église de ce couvent. Disposées sur deux rangs, vingt-quatre scènes de la vie du Christ s'y déroulent. Six attirent surtout l'attention ; tandis que dans les autres le style et le sentiment traditionnalistes prédominent, en elles point l'aube délicate d'un sentiment nouveau. Elles représentent l'idylle de l'Enfance : la Nativité, les Bergers, le Bain de l'Enfant, les Mages, la Fuite en Égypte, la Présentation au Temple. Dans ces compositions très simples, si le relief de chaque figure est faible, le modelé général des groupes est toujours harmonieux ; c'est un style qui se détend, qui a moins d'essor, mais plus de tendre familiarité, moins de grandeur et plus de naturel et comme une



Fig. 136. — La Madone à la fleur de pois.
(Musée archiépiscopal de Cologne.)

naïveté puérile, le style de la miniature transporté sur un grand panneau.

Les analogies qu'elle présente avec certaines miniatures colonaises dont nous avons la date, permettent de la placer entre 1370 et 1380. Or, on sait qu'après le triomphe de la démocratie, en 1370, un « magister Wilhelmus » fut chargé de peindre la miniature du nouveau Livre de serment de la cité. D'autre part, le chroniqueur écrit en 1380 : « En ce temps-là vivait à Cologne Maître Wilhelm de Herlé qui passait, au dire des maîtres, pour le meilleur peintre de tout le pays allemand, car il peignait chaque personne au naturel et comme si elle était vivante ». Un maître Wilhelm apparaît, en effet, dans les registres de la ville, comme un artiste aisé qui achète rentes et maisons. Il meurt, il est vrai, en 1377 et sa femme se remarie en 1378; mais le chroniqueur n'est pas si scrupuleux sur les dates. Ainsi, d'une part, un document écrit nous apprend qu'un peintre fut apprécié entre tous pour son naturel; d'autre part, nous trouvons dans une œuvre contemporaine un sens tout nouveau de la vérité familière. La tentation est grande d'attribuer à Maître Wilhelm la partie de l'autel de Sainte-Claire où ce progrès se manifeste. L'œuvre, d'ailleurs, ne reste pas isolée. C'est pour une Clarisse également, Sœur Vreyswandt, que furent exécutés deux panneaux du Musée de Cologne : le Christ en croix avec la Vierge, sainte Catherine et sainte Claire, saint Jean, saint Louis et saint François sur l'un, et sur l'autre, les saintes Agathe, Agnès, Cécile, les saints Antoine, Denis, Pantaléon. Figures douloureusement nobles ou de la plus fine élégance, conçues dans le même esprit, mais d'un dessin plus sûr, de modelé plus ferme et où les combinaisons plus fines du coloris attestent les progrès d'un art fidèle au même esprit.

La Véronique de la Pinacothèque de Munich est le chef-d'œuvre de cet art, une des plus belles expressions qui soient de la pitié et de la piété féminines. La tête un peu penchée sous le manteau rouge et le voile blanc qui encadre son douloureux et fin visage à peine rosé, Véronique présente le linge sur lequel est imprimée la Sainte Face; chaudement coloré de brun, le visage couronné d'épines s'enlève avec une puissante douceur sur la blancheur du linge à laquelle le relie l'or du nimbe crucifère. Il y a là un accord du sentiment et du métier, un choix délicat des lignes et des tons expressifs où se révèle la maîtrise.

Nul thème ne convenait mieux à la féminine douceur de l'art colonais que celui de la Madone; aussi a-t-il trouvé son expression la plus typique en deux Vierges inégalement célèbres qui, toutes deux, tiennent du bout de leurs doigts déliés une fleur de pois. Celle du Musée germanique à Nuremberg, malheureusement endommagée, est toute voisine de l'autel de Sainte-Claire; la Vierge beaucoup plus célèbre de Cologne en diffère déjà notablement. Le même idéal féminin s'épanouit; c'est le même ovale



Phot. Hanfstängel

FIG. 157. — LA CRUCIFIXION (PAR UN ÉLÈVE DE MAÎTRE CONRAD.)

(Musée de Cologne.)

du visage, mais avec des rondeurs plus molles, un menton plus gras, des tresses plus abondantes, et la naïveté y tourne un peu à la manière.

Ces différences d'expression et de faire, ce maniérisme commençant donneraient à penser que la Madone colonaise représente un second moment de l'évolution et l'entrée en scène du continuateur de Maître Wilhelm. D'ailleurs le nom même de Maître Wilhelm reste un nom générique, un nom d'école. L'idéalisme de cet art est encore si général qu'il est bien téméraire d'y vouloir distinguer des personnalités. Qu'il se soit appelé Wilhelm ou de tout autre d'un des nombreux noms cités alors dans les registres colonais, son grand mérite fut de donner le ton, d'accorder la lyre dont les accords résonnèrent jusqu'aux derniers jours de l'école. L'âme de Cologne se reconnut en lui. Il incarna son meilleur désir et produisit au jour la beauté que voulaient les cœurs. Pendant trente ans, l'école de Cologne vécut de l'idéalisme de « Maître Wilhelm ».

Mais, dans cette uniformité, des nuances vont être introduites, le type général va se modifier insensiblement par les apports et les conquêtes successives de l'observation; les contours deviendront plus fermes, les attitudes plus variées; dans le décor plus précis, la vie introduira peu à peu des traits plus caractéristiques et des combinaisons nouvelles. Ainsi, dans une très délicate Annonciation du Musée de Cologne, dans un petit triptyque de la collection Weber, dans un Crucifiement du Musée de Cologne où le Christ, Marie et Jean reproduisent presque exactement le panneau peint pour Sœur Vreyswandt, mais avec des attitudes et des gestes plus variés et plus mouvementés, dans les douze scènes de la vie du Christ réunies sur un même panneau, on peut suivre, à maint détail du décor ou de l'expression, ces tâtonnements et ces progrès du réalisme.

Dans la Légende de sainte Ursule qui date de 1411 à 1420, le paysage prend une précision plus caractéristique : on voit le Rhin, des moulins, les tours, les clochers, la ceinture des remparts de la cité; de même les Épreuves de saint Antoine ou le Martyre de dix mille chrétiens sont situés dans un paysage plus réel; on apprend à distribuer dans l'espace approfondi les épisodes variés d'une action. Sans doute à Cologne le récit a beau s'animer et la figuration s'enrichir, une certaine pudeur délicate maintiendra l'expression dans le domaine lyrique, mais ce lyrisme ne restera pas insensible au réalisme plus hardi d'une école voisine.

Des échanges se produisent entre l'art de Cologne et celui de la Westphalie, plus voisine des Flandres; si l'un emprunte à l'autre ses délicatesses lyriques, il lui communique un peu de sa rustique verdeur. Dans un Crucifiement de l'église Saint-Paul à Soest, dans le grand triptyque de Bad-Wildungen, Maître Conrad de Soest mêle résolument au drame sacré le portrait de ses contemporains. Il rassemble au pied de la croix les chevaliers aux brillantes armures, le paysan qui porte sous le bras la hache

ou la massue, la femme du peuple qui a suspendu son poupon joufflu sur son dos; il évoque une race grande et osseuse ; il dessine avec une grande vérité des chevaux en action et de grands levriers blancs, mais son âpre naturalisme se teinte d'idéalité colonaise pour la grâce pure de la Vierge et de l'Enfant ou bien celle des saintes comme la *Sainte Barbe* du Musée de Munster, qui garde la suavité de Maître Wilhelm avec plus de naturel et de robuste fraîcheur.

Dans une grande Crucifixion du Musée de Cologne, un élève de



Phot. Brückmann.

Fig. 138. — Le Verger du Paradis.
(Musée de Francfort.)

Maître Conrad, entre 1410 et 1420, développant librement le style du maître et qui, peut-être, a vu la chapelle des Espagnols et les œuvres de Bröderlam, va plus loin encore dans la recherche du détail pittoresque et vivant. C'est une foule pressée de cavaliers, l'un portant en croupe un singe qu'un paysan agace (fig. 137). On reconnaît le style westphalien, à la vivacité du coloris où le bleu clair, le blanc et le vermillon dominent. On le reconnaît dans la Nativité à la grâce simple et tendre de Marie, au geste dont elle presse l'Enfant sur son sein, à la bonhomie de Joseph qui souffle le feu. Ce réalisme pittoresque, ce coloris brillant, on les retrouve en divers tableaux d'autel à Soest : dans la Wiesen Kirche, dans les scènes

de la vie de Marie à Frondenberg, dans l'autel de Sainte-Marie à Dortmund, dans celui de l'église du même nom à Bielefeld. Ici le thème du jardin du ciel est transposé dans le mode westphalien. Même fraîcheur d'imagination puérile et même couleur de légende, dans le tableautin de Francfort, mosaïque de tons brillant comme des pierreries, où, dans le verger céleste, la Vierge est assise auprès d'une table tandis que, sur le gazon constellé de fleurs, une sainte enseigne à Jésus à jouer de la cithare; d'autres personnages puisent de l'eau, cueillent des cerises, cependant que les archanges Gabriel et Michel avec saint Georges vêtu de fer, assis dans l'herbe, le poing sur la cuisse, se livrent aux doux loisirs dans la tiédeur d'un printemps éternel, embaumé de fleurs et égayé du chant des chardonnerets (fig. 158).

Le temps approche cependant où l'art va déserter le jardin mystique et le rêve ingénu de l'enfance; la fermentation politique et sociale du xv[e] siècle pousse au premier plan des hommes nouveaux, plébéiens d'argile plus grossière, gens pratiques et amoureux d'images plus concrètes. Sous leur impulsion, l'instinct réaliste et l'esprit d'observation prendront le dessus. A mesure que la richesse s'accroît, le luxe et le besoin d'art se généralisent. Jamais les peintres n'eurent à remplir plus de tâches et de plus variées : religieux et laïques, seigneurs et bourgeois, particuliers et confréries rivalisent de fondations pieuses et de commandes profanes. Les maisons de Cologne, nous dit un chroniqueur, brillent de haut en bas de statues et de peintures. La matière ne change pas, les thèmes se multiplient; à l'Ancien et au Nouveau Testament, on ajoute de plus en plus les légendes des saints patrons de la cité, de la corporation, des familles, dont on promène les reliques, dont on porte les bannières aux fêtes de la guilde et de la confrérie. On entend raconter du haut de la chaire des aventures merveilleuses, bizarres et touchantes : chevaliers délivrant des filles de rois, ermites tourmentés par des diables, vierges persécutées par des pères méchants; tout cela plaît à l'imagination du temps. L'artiste est en parfaite communion d'idées et de sentiments avec le public. Le maître anonyme qui, en 1420, peignait une Crucifixion (du Musée de Cologne) pour Gérard von dem Wasserfasse est un des chefs du nouveau régime. Il sait établir par les jeux de la lumière les divers plans d'un paysage et distribuer, sans confusion, une foule de personnages, peindre le mouvement d'un cortège, les voiles qui flottent au vent, la richesse fantastique des costumes et des armures, l'étrangeté asiatique de certaines figures, la bizarrerie des architectures. Certains détails donnent à penser qu'il a vu l'Orient à Venise et connaît les œuvres de Pisanello. Le coloris n'est pas moins singulier avec ces bleus, ces rouges, ces verts pomme, sa crudité hardie à côté du naturalisme pittoresque où se mêle une sorte de féerie orientale. Un réalisme plus familier et plus

bourgeois se fait sentir dans le peintre de la Sainte Famille. A côté de la Vierge et d'Anne, sont assises Marie Cléophas et Marie Salomé, leur père, leurs maris, leurs enfants, les saintes Catherine et Marguerite; les hommes n'ont pas de nimbes; les femmes sont de bonnes ménagères; c'est déjà l'intimité du foyer; un pas de plus et nous aurions la scène de mœurs, le tableau de genre. Partout la prose succède à la poésie. Dans la peinture murale, le conte moral remplace les motifs chevaleresques. Un



Fig. 159. — École de Cologne, maître anonyme : La Famille de la Vierge. (Musée de Cologne.)

artiste maladroit, mais non dénué de fine observation raconte l'histoire du mauvais fils dans une fresque dont les fragments sont au Musée de Cologne. Dans la crypte de l'église Saint-Séverin, un Crucifiement noblement tragique mêle à l'idéalisme du passé la chaleur de la vie.

Entre les successeurs affaiblis de Maître Wilhelm et le réalisme mal discipliné, l'école de Cologne cherchait sa voie, lorsque, vers 1430, un étranger raffermit la tradition et, sur le tronc vieilli, greffa une tige vivace.

Stephan Lochner est un Souabe. Il est né à Meersbourg, sur le lac de Constance. C'est à Constance probablement qu'il a fait son apprentissage. Son coloris brillant et fort, un peu rude au début, n'est pas sans rapport avec celui d'un autre artiste du Haut-Rhin, Conrad Witz, et il est fort possible que tous deux aient été en contact avec l'art bourguignon. En

tous cas l'origine souabe de Lochner se marque visiblement dans la première œuvre que nous possédons de lui : l'autel exécuté sans doute vers 1450, pour l'église Saint-Laurent. Le panneau central, au Musée de Cologne, représente le Jugement dernier; la composition est claire et animée. Les grandes figures du Christ assis sur le double arc-en-ciel, de la Vierge et de saint Jean à genoux sur deux éminences de terrain, se détachent vigoureusement par leurs tons forts, brun, rouge, bleu sombre et vert sur le fond d'or où volent les anges drapés de bleu. Les épisodes



Phot. Hanfstängel.

Fig. 140. — Stephan Lochner : Le Jugement dernier.
(Musée de Cologne.)

nombreux, intelligemment distribués, sont traités avec une verve populaire et une fantaisie réaliste. La personnalité de Lochner se reconnaît surtout dans la partie gauche, où les élus dans leur nudité innocente accueillis par l'accolade des anges et le bon sourire de saint Pierre, montent nus et ravis vers la Cité céleste.

La première paire de volets, au Musée de Francfort, représentent les martyres des Apôtres; la verve en est rude, la couleur forte, les attitudes des tyrans et des bourreaux confinent parfois à la charge. C'est l'art inexpérimenté, mais plein de sève et de verdeur, d'un artiste encore jeune. La seconde paire de volets, à Munich, représentent des saints groupés trois par trois; à gauche l'ermite Antoine, le pape Corneille et Madeleine, à droite Catherine, Hubert et Guarin de Kurs.

Lochner est, dès lors, adopté par sa patrie adoptive. Pour la noble fondatrice du couvent de Sainte-Cécile, Elsa de Reichenstein, il peint la *Vierge à la violette*, du séminaire de Cologne. Noble comme une vision, céleste, humble et charmante comme une enfant de la terre, sur le gazon étoilé de fleurs, la Vierge porte, bien assis sur son bras droit, l'Enfant dont sa manche enveloppe les pieds. Elle est drapée dans les plis d'un manteau rouge doublé d'hermine. Les traits de la Mère et de l'Enfant sont individuels; d'un geste un peu contourné, elle tient dans sa main gauche une violette.



[Phot. Brückmann.

Fig. 141. — Stephan Lochner : La Vierge à la violette (détail). (Séminaire de Cologne.)

Le grand autel du cloître de la Heisterbach ne nous intéresse que comme un travail d'atelier, qui reproduit en l'affaiblissant le style du maître. C'est, au contraire, une création personnelle de Lochner que la *Nativité* de la collection de Saxe-Altenbourg. La Vierge qui adore l'Enfant dans l'étable en ruines, a le visage large aux tempes, le nez fin, les paupières lourdes, l'ovale très aminci de la *Vierge à la violette*, la même parure de perles dans ses cheveux, dont les tresses blondes descendent jusqu'aux hanches. Son manteau et sa robe sont bleus, celle-ci du bleu lumineux et tendre propre à Lochner, qui se répète aux robes des anges regardant par la fenêtre, au fond, comme à celles des petits chanteurs assis sur la poutre du toit, et qui contraste avec le blond ardent des cheveux, avec le brun chaud du sol et de la paille. A gauche, trois bergers écoutent le message céleste; les toisons blanches des moutons foisonnent jusqu'à l'horizon serti par la silhouette d'une ville. Lochner a ressaisi la lyre d'or; il fait résonner à nouveau les doux accords d'autrefois. Cologne a reconnu son âme dans son fils adoptif; nul ne pouvait mieux que lui, dans une œuvre religieuse et nationale, glorifier avec la Vierge et son fils, les pro-

tecteurs de la Cité dont elle garde les reliques, Ursule et ses compagnes, Géréon et les chevaliers de la légion.

Vers 1440, le Conseil lui demandait un triptyque pour la chapelle de l'hôtel de ville. C'est le *Dombild*, qui orne aujourd'hui une chapelle du chœur de la cathédrale. Le Dombild est l'œuvre la plus harmonieuse du



Phot. Brückmann

Fig. 142. — Stephan Lochner : L'Adoration des Mages, partie centrale du « Dombild ». (Cathédrale de Cologne.)

xve siècle allemand; sur la limite de deux mondes, elle regarde plutôt le passé que l'avenir. Lochner n'a pas la logique impeccable et la puissance d'un Van Eyck; il ne sait pas grouper de nombreux personnages; il les ramasse un peu gauchement sur la pente du terrain. Sa force est la naïveté délicieuse du sentiment. Par là il est plus près des anciens maîtres colonais que du réalisme flamand. D'ailleurs, robustesse et bonhomie des personnages, vieillards énergiques, rudes guerriers, adolescent qui pose la main sur son cœur, parfois un visage plus fin encadré de cheveux longs et d'une barbe soyeuse, profil basané d'Oriental, tous les types créés par Lochner ont un air de famille. Comparés à ceux de Van

Eyck, ils manquent de force et de grandeur, mais ils ne sont jamais vulgaires. Une vertu secrète émane de ces figures honnêtes, les rapproche de nous et les fait aimer : c'est une simple et cordiale bonté.

La poésie de Lochner, c'est la couleur; les tons brillants et forts, pleins dans l'ombre comme dans la lumière, s'ordonnent autour du bleu lumineux de la Vierge, et ce puissant accord central de bleu, de rouge et





Phot. Brückmann.

Fig. 143. — Stephan Lochner : L'Annonciation, face externe des volets du « Dombild ».

de vert meurt sur les côtés en modulations plus tendres; il est repris sur les volets dans l'or et le bleu de saint Géréon, dans le rouge sombre de sainte Ursule. Sur la face extérieure des volets est peinte l'Annonciation; par le rendu minutieux du détail, par le sens monumental des contours et la distribution large des couleurs, ce motif unit l'intimité à la grandeur. L'ange porte sur son aube blanche une dalmatique brun rouge; ses ailes d'or bruni sont d'un blanc mat en dessous; la Vierge porte une robe bleu sombre avec un manteau bleu.

La Madone aux rosiers doit être à peu près contemporaine du Dombild. Le type de Marie est le même, un peu plus virginal cependant. Assise sur la prairie, les yeux baissés, souriante et ravie, elle tient

l'Enfant de ses deux mains. Même bleu lumineux de la robe et du manteau; même ovale du visage, même gris perle du ton de chair. Les petits anges musiciens cueillent des fleurs, offrent un fruit à l'Enfant, dessinant



Fig. 144. — Stephan Lochner : La Madone aux rosiers.
(Musée de Cologne.)

autour de la Vierge une guirlande de tons clairs : carmin, bleu, vert, rouge, rose. Ils sont frères de ceux de Maître Wilhelm; l'idylle refleurit.

Lochner a donné dans le Dombild la mesure de sa puissance créatrice. Son art a ses limites; il ne s'élève pas au drame. Un volet d'autel au Musée de Cologne, un autre à la National Gallery représentant d'un côté les Apôtres, de l'autre les Pères de l'Église, une *Présentation au*

Temple du Musée de Darmstadt sont vraisemblablement des œuvres de la fin de sa vie. Aux tons pleins et forts, aux franches oppositions de complémentaires, il préfère des combinaisons subtiles et il obtient des effets imprévus et charmants. Jamais il ne fut plus délicieux coloriste que dans la *Présentation au Temple* de Darmstadt; Vierge un peu vieillie, défilé d'enfants aux minois éveillés, une pure simplicité; toute l'âme exquise de l'homme au penchant de la vie semble contenue dans cette œuvre; le



Phot. Hanfstängel.

Fig. 145. — Le Maître de la Vie de Marie : La Visitation.
(Musée de Munich.)

tableau porte la date de 1447. L'année suivante, Lochner était député au Sénat par la Corporation des peintres. Trois ans après, son mandat fut renouvelé. Il mourut vers la fin de 1450, à l'hôpital, victime, sans doute, de la peste qui sévissait alors.

Lochner est un Souabe transporté à Cologne. A-t-il vu les Pays-Bas? Rien ne le prouve absolument. Sa draperie n'a pas les plis cassants de celle de Van Eyck; il est probable cependant qu'il a vu des tableaux flamands, mais il ne leur emprunte que certains détails extérieurs. Les tendances sont autres. Il n'a pas le sentiment de l'espace; il ignore l'art de distribuer logiquement des figures dans un paysage ouvert. En somme, il est d'un autre temps et d'un autre monde; mais au tendre idéalisme colonais, il a ajouté sa personnalité forte et généreuse; il n'a rien de

mièvre ni d'artificiel. Personne peut-être n'a parlé comme lui, avec une tendresse plus chaste et plus naïve, de la femme et de l'enfant. Cette présence réelle d'un homme, cette chaleur de cœur donnent à son œuvre comme l'accent d'une confidence émue et, par le rayonnement de cette sympathie, le bon et le naïf Lochner, si inférieur aux grands Flamands contemporains, reprend l'avantage et nous touche de près.

Lochner fut beaucoup imité; ses compositions reparaissent plus d'une fois dans l'art du temps; ce n'est pas lui pourtant qui détermina l'évolution ultérieure de l'art colonais; une autre influence vint contrebalancer, puis effacer la sienne. Un art avait grandi, plus viril et plus objectif, qui répondait mieux aux tendances du siècle. La vérité naturelle du décor, l'expression tragique des passions avaient trouvé chez de grands Flamands une expression plus directe et plus persuasive. Roger Van der Weyden avait révélé dans sa *Descente de Croix* une force inconnue de pathétique. Il avait peint, pour l'église Sainte-Colombe de Cologne, une *Adoration des Mages*, qui est une admirable leçon pour tous les peintres. Après 1450, l'art des Flandres exerce un prestige irrésistible sur les peintres allemands. Le réalisme vient reprendre son progrès lent et continu.

L'artiste qui domine la seconde moitié du xve siècle est le « Maître de la Vie de Marie ». A voir sa manière de composer, ses types, son coloris et son dessin qu'il emprunte soit à Roger Van der Weyden, soit à Bouts, on le prendrait d'abord pour un artiste flamand, et l'on croit qu'il a fait ou achevé son éducation chez le maître de Louvain. Mais il recouvre ces éléments étrangers d'un sentiment bien colonais; il émousse, adoucit, spiritualise le réalisme de ses modèles; il est plus judicieux et réfléchi qu'inventif; tout intérieur, son art, plus austère et plus strictement dévot que celui de Lochner, semble d'abord monotone et froid, un peu timide; il émeut à force de sincérité; l'artiste ne nous dit rien qu'il n'ait profondément senti. Ce maître débute vers 1460 et poursuit pendant trente ans environ un progrès continu, qui se marque dans l'équilibre plus sûr de la composition, dans la finesse et la profondeur de l'expression morale. Toute religieuse, son œuvre a peu d'attaches avec le siècle; elle n'a pas non plus l'essor hardi des mystiques de haut vol; elle respire le doux esprit des frères de la vie commune, la simplicité du cœur qui cherche Dieu, la pureté qui le découvre.

La Vie de la Vierge, la Passion du Christ et, dans la Passion, les moments nobles et tragiques par excellence: le Crucifiement, la Descente de Croix, sont ses thèmes préférés.

Un *Crucifiement* du Musée de Cologne est encore tout flamand. Des souvenirs de Roger Van der Weyden, de Bouts s'y croisent : le Christ qui expire, la tête penchée sur l'épaule, a la noblesse allongée du Crucifié

pendu aux murs de l'étable dans l'*Adoration des Mages* de Sainte-Colombe; Madeleine vêtue de brocart bleu sombre et or, saint Jean soutenant la Vierge sont des personnages de Bouts. La même composition aux trois quarts effacée se retrouve à l'extérieur des volets de l'autel de la Vierge, de la Pinacothèque de Munich; avec un Couronnement de Marie, elle formait la conclusion du poème qui se déroule, aimable, grave et familier, sans ombres tragiques, à l'intérieur des volets; les huit panneaux, dont



Phot. Hanfstängel.

FIG. 146. — Le Maître de la Vie de Marie : L'Assomption.
(Pinacothèque de Munich.)

sept sont à Munich, un à Londres, représentent : la Porte d'or, la Naissance, la Vierge au Temple, le Mariage, l'Annonciation, la Visitation (fig. 145), la Présentation et l'Assomption (fig. 146).

L'artiste est d'ailleurs inférieur aux Flamands qu'il imite, mais le sentiment n'appartient qu'à lui. La composition claire et symétrique manque d'ampleur, le dessin est étriqué, le modelé pauvre, la couleur froide et bigarrée; le paysage, fin mais peu senti, se découpe sèchement sur le fond d'or. Les hommes longs, maigres, un peu roides, strictement drapés, ont l'expression tendue, la lèvre boudeuse, l'air morose, mais non la dureté glaciale des personnages de Bouts; au charme honnête de la vie domestique, le tact pieux de l'artiste ajoute une solennité religieuse et tendre.

Dès l'année 1463, le Maître est à la tête d'un important atelier et fait exécuter par des compagnons l'autel de Linz-sur-le-Rhin qui représente les Sept Joies de Marie. Lui-même traite personnellement ses thèmes préférés. La *Présentation au Temple* et l'*Adoration des Mages* du Musée germanique, très proches encore de Roger Van der Weyden, appartiennent à cette première période. Peu à peu il s'affranchit de l'imitation et élabore un type personnel de la Madone, comme on le remarque dans la *Présentation au Temple* et la *Mort de la Vierge* de la Pinacothèque de Munich. De plus en plus, il se rattache à la tradition locale. Les deux saintes Catherine et Barbe du Musée de Cologne ont l'expression rêveuse et les tendres colorations de maître Wilhelm; mais les portraits de la donatrice



Phot. Hanfstängel.

FIG. 147. — Le Maître de la Vie de Marie : La Vierge au jardin.
(Musée de Berlin.)

et du donateur avec leurs enfants modelés dans un clair émail, attestent sa puissance d'observation. Cet art, qui s'est d'abord lentement développé dans le sanctuaire intime de la conscience, atteint progressivement sa maturité délicate.

Un tableautin du Musée de Cologne nous montre la Vierge qui, de son sein pressé, fait jaillir le lait, tandis que saint Bernard, maigre et contemplatif, touche timidement et affectueusement les chairs délicates de l'Enfant. Par la beauté de l'expression morale, la chaude intimité de la couleur, c'est une œuvre de choix où l'artiste a mis toute sa science et tout son amour. Plus tard encore son talent sévère se détend pour dire avec une douceur exquise *la Vierge au jardin*, avec deux saintes, au Musée de Berlin, œuvre de sa plus haute maturité, car les donateurs reparaissent ici moins nombreux, vieillis et non moins fortement caractérisés (fig. 147).

Ainsi, en ajoutant à son éducation flamande l'inspiration de son âme pieuse, il a créé un type de Vierge pur, chaste et très personnel. Son plus grand mérite cependant est d'avoir le premier, dans l'art colonais, traité la Passion dans un style noble, pathétique et sombre, exempt de toute brutalité vulgaire. La type esquissé à Cologne et à Munich est repris dans un autel de la Collection Virenoch et dans celui de l'Hôpital de Cues pour le cardinal Nicolas Cusanus, en 1464. Il adopte la figuration nombreuse, les cavaliers au pied de la croix, mais il les espace et les ordonne avec symétrie et garde partout une noble mesure.

Quelque vingt ans plus tard, il peignait une *Descente de Croix* pour le théologien Gérard de Monte. C'est son chef-d'œuvre; composition symétrique et admirablement ordonnée, la croix en occupe exactement le centre; au pied, la Vierge, la tête penchée à gauche, le corps fléchissant à droite, s'affaisse entre les bras de saint Jean. Sur le terrain qui monte, entre Joseph d'Arimathie qui porte les épaules et Nicodème qui soutient les jambes, le corps du Sauveur coupe obliquement le panneau. Le donateur saisit et baise ardemment la main pendante de Jésus. Les lignes de la composition sont calculées avec un soin qui ne laisse rien au hasard et cependant tout paraît naturel; l'expression n'est pas moins belle; tout fait silence autour de la mort du Juste, tout respire une auguste mélancolie; les yeux s'abaissent vers le Christ, sauf ceux du vieillard au premier plan qui nous regarde comme pour nous prendre à témoin. La couleur pâlie, qui a moins d'éclat que jadis, semble mourir elle aussi dans un mélancolique apaisement, d'une harmonie plus lointaine. L'idéal de l'artiste s'est pleinement incarné dans cette œuvre, la dernière peut-être, à coup sûr la plus noble qu'il ait conçue. Ici la suavité religieuse de l'école de Cologne a complètement recouvert l'objectivité flamande et la cité peut reconnaître en ce maître l'héritier et le fidèle interprète de son esprit.

Tandis que ce doux contemplatif pacifie le réalisme flamand, le

siècle a marché. L'idéalisme et l'élégance morale d'autrefois sont battus en brèche par des instincts plus grossiers; un luxe énorme, une sensualité surexcitée, une fièvre de plaisirs, de parures et de fêtes, développent la fantaisie pittoresque aux dépens du sentiment pieux et, dans les thèmes sacrés, s'est glissé un esprit plus profane. La génération qui monte veut d'autres interprètes que l'historien de Marie. Elle les trouve en deux artistes qui reflètent diversement un temps plein de contraste : le Maître de la Sainte Famille et le Maître de l'autel de saint Barthélemy[1]. Le premier est ainsi nommé d'après l'un de ses tableaux, peint à la fin de sa carrière pour les dominicains de Cologne et conservé aujourd'hui au Musée Wallraf-Richartz. Il a beaucoup vu et beaucoup imité; il est très peintre; en traitant des sujets religieux, il fait le portrait de son temps; son mérite singulier est d'avoir compris le rôle de l'atmosphère qui commande, imprègne, unifie tout; sans être fort élevé, ni fort émouvant, il entraîne par la verve de son récit. Il emprunte d'abord à ses aînés; une *Messe de saint Grégoire* au Musée d'Utrecht, rappelle la manière archaïque du Maître de la Glorification de Marie, dont les œuvres se placent vers le milieu du siècle. Une *Pietà* du Musée de Cologne emprunte au Maître de la Vie de Marie l'eurythmie des lignes et le sentiment pathétique, mais avec des insistances réalistes et une couleur plus intense; un panneau de la Collection Dollfus nous le montre imitant le « Dombild » et la *Présentation au Temple*; l'*Annonciation*, la *Nativité*, l'*Ascension* du Musée germanique, l'*Assomption* de la Galerie de Schleissheim révèlent déjà des recherches originales; les colorations pâlissent, la tonalité générale s'évapore; on croit reconnaître dans cette nouvelle manière l'influence de Memling.

Sa personnalité se révèle dans l'autel qu'il peignit vers 1480 pour l'église de Richterich. Le Crucifiement, sur le panneau central au Musée de Bruxelles, à défaut d'inspiration religieuse offre une mêlée vivante bien ordonnée : soldats romains, capitaines, dames parées, femmes du peuple; çà et là un rustre qui mord un morceau de pain, un fauconnier rouge, l'oiseau au poing, et une diversité de types populaires. Le terrain qui s'abaisse au milieu laisse voir un clair paysage avec, à droite et à gauche, des épisodes secondaires tels que le Portement de croix et Véronique, Judas pendu à la branche d'un arbre.... Le coloris brillant et un peu dur des premiers plans ne se relie pas suffisamment au gris vaporeux des lointains; mais les tons chauds des nus et les robes des anges s'harmonisent finement au bleu tendre du ciel.

1. Le maître assez barbare, qui peignit pour le patricien Peter Kannegiessen (÷ 1475) l'autel de saint Georges et saint Hippolyte, travailla dans la seconde moitié du siècle : l'œuvre qui a servi à le désigner semble avoir été achevée en 1460. — Quant au « Maitre de saint Séverin », il subit surtout l'influence de Quentin Matsys. Il en sera parlé au volume suivant.

Les volets, au Collège des Jésuites de Walckenburgh, ne sont pas moins remarquables. L'Adoration des Mages est une délicieuse scène de



Fig. 148. — Le Maître de l'autel de saint Barthélemy : Crucifixion.
(Musée de Cologne.)

légende. Les anges chantent sur les arches brisées tapissées de fleurettes et de lierre, les Mages qui adorent l'Enfant sont d'un très beau caractère et d'une individualité physionomique qui donne l'impression de portraits ; des collines boisées se fondent dans un ciel clair.

Peindre le mouvement, les gestes familiers de la vie, le caractère des êtres et des choses sans approfondir le sens religieux du sujet, c'est la faculté dominante et la joie de son être. Mais il n'est pas incapable d'une inspiration plus sévère, par exemple lorsqu'il peint, vers 1490, pour le comte Gumprecht von Neuenahr, une *Glorification de la Vierge* (Musée de Berlin). Au-dessous de la Vierge allaitant l'Enfant, qui plane dominée par les Pères de l'Église et les Saints patrons de la famille, sont age-



Fig. 149. — Le Maître de la Sainte Famille : La Famille de la Vierge avec sainte Catherine et sainte Barbe.
(Musée de Cologne.)

nouillés le donateur et ses treize enfants. Les saints, fort peu idéalisés, ne diffèrent guère que par la taille des mortels qu'ils recommandent; mais l'harmonie grave de la couleur, la très heureuse distribution des valeurs claires et des valeurs sombres font le charme du tableau.

Le grand triptyque de saint Sébastien commandé par la Confrérie des Archers de Cologne est une originale tentative pour peindre en des scènes mouvementées des personnages grandeur nature, en des attitudes énergiques, soigneusement étudiées. Trois panneaux du Musée germanique, une Crucifixion, une Pénitence de saint Jérôme, un tableau votif exécuté pour Jacques Laderman, montrent la même finesse d'exécution, les mêmes tonalités claires, mais il semble bien aussi que l'artiste emprunte ses colorations vaporeuses et sa molle ambiance à l'atmosphère

du Bas Rhin. Il ose enfin les employer dans une œuvre de grand format quand il peint, à la fin de sa carrière, le triptyque de *la Sainte Famille*; le faste des costumes des types virils pleins de caractère, les femmes somptueusement parées, mais d'expression un peu vide, le rideau de brocart tendu derrière sainte Anne et la Vierge composaient une scène mondaine, de coloris somptueux et doux, égayée par les gestes naïfs des enfants. Le brillant accord ambré de rouge et d'or, passe dans les tons chatoyants des velours et des brocarts et vient mourir aux lointains vaporeux du paysage; mais ici les influences de la Renaissance italienne se font déjà sentir : ce sont des *putti* nus jouant au-dessus du dais tendu derrière sainte Anne et la Vierge (fig. 149).



Phot Brückmann.

Fig. 150. — Le Maître de l'autel de saint Barthélemy : Sainte Anne et la Vierge.

(Collection particulière.)

Très différent, un peu plus jeune, le Maître de l'autel de saint Barthélemy, ainsi nommé d'un tableau d'autel conservé à la Pinacothèque de Munich, est un primitif maniéré, et son œuvre présente un bizarre mélange de naïveté rustique et de préciosité. Il prête aux saintes des grâces minaudières; mais il conserve un fonds de vigueur saine, excellent ouvrier toujours et, lorsque sa vraie nature se révèle, il redevient simple et émouvant. On a groupé sous son nom entre autres tableaux la *Déposition de croix* du Louvre (fig. 151), et la *Crucifixion* de Cologne (fig. 148), qui sont de sa première période, tandis que le *Saint Thomas* du Musée de Cologne appartient aux dernières années de sa production qui se prolongea dans le premier quart du XVIe siècle.

Ce peintre original n'est pas né à Cologne, il vient de la Haute Allemagne, peut-être du Haut Rhin comme Lochner. Les types, le modelé des nus et des draperies, le caractère romantique des paysages, les enca-

drements gothiques empruntés aux autels sculptés de la Souabe, même une certaine gaucherie sentimentale, tout trahit son origine.

École franconienne. — L'évolution de la peinture en Franconie obéit aux mêmes lois qu'à Cologne et dans la Souabe. Ici comme là, passage du style idéal et des formules linéaires à l'étude de la nature et au modèle pittoresque; mais les progrès en ce sens sont peut-être un peu plus tardifs et le but un peu différent. Les documents nous manquent malheureusement pour saisir avec précision de quelle façon s'opéra à Nuremberg la





Fig. 151. — Le Maître de l'autel de saint Barthélemy : Déposition de Croix.
(Musée du Louvre.)

transition de la manière gothique au style naturaliste du xve siècle.

Les restes des peintures murales du Château de Forscheim représentent le même degré de développement que celles de l'Hôtel de Ville de Cologne. Il est d'ailleurs fort probable que, faute d'une école indigène, on fit d'abord appel à des étrangers. (On trouve en 1310, un Nicolas de Bohême; un peu plus tard, un Hans de Spire.) De la décoration de l'Hôtel de Ville en 1378, nous ne connaissons que les sujets, tous empruntés à

des exemples de sévère justice. Si ces peintures avaient survécu, il est permis de supposer qu'elles ne seraient pas fort différentes de celles exécutées vers la même date à l'Hôtel de Ville de Cologne.

Dans la seconde moitié, mais surtout dans le dernier tiers du XIVe siècle, la peinture de chevalet commence à entrer en usage. Elle ne se différencie d'abord pas beaucoup de la peinture murale. Ce sont les mêmes contours remplis de teintes plates, presque sans modelé; mais déjà pourtant la coloration des costumes, de claire et mate, tend à devenir chaude et lumineuse. C'est ce que l'on remarque sur un petit triptyque au Musée germanique, où l'on voit, racontés sur les volets, la Résurrection de Lazare et le Repas chez Simon avec, au centre, la Mort de sainte Marthe, selon la Légende dorée : scène compliquée et qui serait inintelligible si l'on n'avait le texte sous les yeux. Ce même style qui procède par allusion, mais qui n'est pas encore capable de donner un corps à l'idée, se retrouve sur deux petits panneaux du Musée de Bamberg représentant sainte Brigitte et deux autres saintes, et sur un autel du Musée germanique dont les volets portent la Flagellation, le Portement de croix et le Mont des Oliviers.

Une particulière activité semble s'être développée dans les derniers jours du XIVe siècle autour du cloître de Heilsbronn. L'église de cette petite ville en a gardé des traces assez nombreuses. Le progrès est bien faible encore en plusieurs œuvres qui datent du commencement du siècle suivant : l'épitaphe de Paul Stromer, dans la septième chapelle à droite de Saint-Laurent, datée de 1406, représentant le Christ en croix porté par quatre anges ; une Résurrection à un pilier de Notre-Dame; plus faible encore, l'épitaphe de Clara Holzschuher au Musée germanique, de 1426.

Comment, d'un style décoratif et linéaire qui se borne à teinter des surfaces serties par des contours très faibles, la peinture passera-t-elle au style vraiment pittoresque? C'est le problème qui se posait au peintre de Nuremberg, comme à ses contemporains. Ici, il eut pour guide la sculpture, l'art qui avait alors pris le devant et que plus d'un peintre pratiquait concurremment avec le sien; puis il eut aussi, pour former son œil et sa main, l'exemple et l'enseignement des écoles plus avancées qui, pour leur part, avaient déjà résolu ce problème. L'école de Prague, l'école de Cologne et l'école flamande eurent ici leur influence initiatrice. Plusieurs documents montrent l'action exercée sur la Franconie à ses débuts par l'école de Prague [1]. Chose toute naturelle, si l'on pense

1. L'école de Prague s'était constituée par la volonté d'un homme. A l'appel de Charles IV, et pour la décoration de ses églises et de ses châteaux, des peintres d'origine et de nationalité très diverses s'étaient réunis et avaient fondé en 1348 une corporation. Les chefs en étaient un maître rhénan, Nicolas de Wurmser, et un peintre indigène, Théodoric de Prague, dont les œuvres existent encore dans les chapelles du château de Karlstein. Nicolas de Wurmser conserve la suavité d'expression, les visages aux grands

aux rapports intimes de Charles IV avec Nuremberg. Deux panneaux du Musée germanique représentent l'Ensevelissement de la Vierge et le Massacre des Innocents; ces panneaux où les figures à grosses têtes paraissent modelées et drapées encore à la gothique, très mouvementées surtout dans les mains, sont, pour le relief plastique et la libre énergie de l'action, très en avance sur tout ce que nous avons vu. Il n'est pas sûr, mais il paraît probable que nous avons à faire ici à un Franconien élevé à l'école de Prague. Cette influence expliquerait, en effet, le grand et soudain essor que prit la peinture de Nuremberg dans le premier tiers du xv[e] siècle. Sans aucun doute, il s'est trouvé un artiste né vers la fin du xiv[e] siècle qui sut donner une forme concrète aux aspirations de son temps, qui, tout en restant fidèle à l'idéalisme religieux du passé, sut concevoir la forme avec force et grandeur et allier l'architecture régulière et noble d'une composition religieuse à l'énergie naturaliste de l'observation, à la franchise de l'expression.

De 1410 à 1440 environ, on voit paraître un groupe d'œuvres qui sont manifestement les filles d'un même esprit, si l'on n'ose affirmer qu'elles sont les productions d'une même main. L'énergie saine, la grandeur sérieuse et, si l'on peut dire, la virtualité romantique dont elles sont animées, la forme qui tend bien plus vers la force ramassée que vers la grâce longue et frêle, la pensée réfléchie mais agissante, le sens réaliste, tempéré par un reflet de tendresse, tout cela porte à la fois l'empreinte d'une époque où les teintes affaiblies d'un rêve qui va s'évanouir colorent encore la réalité et la marque d'une race qui va trouver son expression dans l'art. Ce qui prédomine dès lors, c'est l'élément indigène; il suffit, pour s'en convaincre, de comparer aux figures peintes les figures sculptées. La plastique a frayé la voie au peintre (voir t. III, p. 368-370); c'est à Notre-Dame et c'est à la Belle-Fontaine que celui-ci a compris le relief, la loi organique, l'expression d'un visage humain. Pour l'essentiel, il continue et développe la tradition nationale. Quant à l'éducation picturale, sans que l'on puisse rien affirmer, tout porte à croire qu'il l'a reçue de Prague et du dernier représentant de cette école voisine, le Maître de Wittingau. Là

fronts, les corps frêles aux draperies doucement coulantes, aux colorations claires des ateliers rhénans: Théodoric, plus âpre et plus puissant, est déjà un naturaliste décidé. Mais une autre influence venue de l'Italie giottesque se fait sentir, c'est celle de Thomas de Modène, et, à côté de lui peut-être, d'un peintre siennois. — Dans le Nord, deux maîtres, récemment mis en lumière par M. Lichtwark, avaient ouvert la voie au réalisme. Bertram von Minden (1379-1415) dont on a retrouvé quatre œuvres importantes : le maître-autel de Saint-Pierre de Hambourg, un autel de la Vierge, également à Hambourg, un autre à Buxtehude et un tableau d'autel de l'Apocalypse au South Kensington. Bertram a le don de la vie, du récit pittoresque et de l'expression dramatique. Son élève Franke joint à ses qualités un grand sentiment de la nature. Le Musée de Hambourg conserve avec une œuvre de sa jeunesse, de style encore raide et guindé, deux de ses morceaux des plus caractéristiques : un autel de saint Thomas daté de 1424 et un Homme de douleur. Le Musée de Leipzig possède aussi un tableau qui lui est attribué.

aussi il trouvait des vigueurs énergiquement modelées, la plénitude des formes, une grâce sans mollesse et le reflet indirect de l'art italien. Si l'art de Nuremberg à ses débuts suit une direction, c'est celle de l'art de Prague et donc, indirectement et par reflet, celle de l'Italie.

Ce groupe d'œuvres comprend, pour ne citer que les principales : les volets de l'autel Deichsler à Berlin, l'autel Imhof à Saint-Laurent de Nuremberg (fig. 152), l'autel de l'église des Franciscains de Bamberg au Musée National, le *Mariage mystique de sainte Catherine* à Saint-Jacques de



Fig. 152. — Couronnement de la Vierge. (Autel Imhoff, dans l'église Saint-Laurent à Nuremberg).

Nuremberg, la Madone Imhof et l'autel Déocar de l'église Saint-Laurent, l'épitaphe Holzschuher du Musée germanique. La parenté de ces œuvres, auxquelles on peut ajouter quelques travaux secondaires, est si forte et si visible, que la tentation est grande de les attribuer au même maître. Elles marquent d'ailleurs une évolution.

Les volets de l'autel Deichsler, par la sveltesse allongée, par la douceur sentimentale des figures, sont encore voisins du style gothique.

L'autel Imhof, dans la petite tribune gauche de Saint-Laurent, présente des caractères analogues, mais le style s'est développé dans le sens de la force ; toute convention gothique a disparu ; il y a plus de simplicité et plus de naturel. La Vierge, en robe et manteau bleus, incline sa tête modeste et charmante, recouverte d'un voile blanc à franges, pour recevoir

la couronne que le Christ lève de la main droite, dans un geste plein de douceur et de grave bonté. A gauche saint Siméon, à droite saint Mathieu, figures solides sous la masse ample de leur manteau; puis huit apôtres tous également simples et graves. Les corps sont plus trapus sous la draperie plus massive, les épaules tombantes, les mains énergiques et osseuses, aux articulations très marquées; la charpente osseuse des têtes est fortement accentuée sous le front large, les yeux s'ouvrent lumineux et sombres, le nez bien attaché a une courbe douce, le menton est court et fort; c'est un type où la virilité se tempère de douceur, mais plus porté à l'action qu'à la contemplation mystique; la Vierge, elle, est charmante de modestie et de bonté. Chez les Apôtres, les cheveux se relèvent sur le front en crinières épaisses, retombent en souples anneaux qui regagnent le flot blanc de la barbe. L'œuvre est certainement postérieure aux volets Deichsler. Le donateur avec ses trois femmes doit être Kurz Imhof, et la date doit se trouver entre 1418 et 1422.

Le grand autel des Franciscains de Bamberg est heureusement daté: 1427. Ce qui frappe d'abord, c'est le pathétique noble et plein de mesure, la simplicité héroïque de la composition. Il n'est pas une œuvre allemande de cette époque, qui offre un si beau caractère de simplicité et de grandeur. La douleur physique du Christ allongé sur la croix est indiquée avec une sobriété pleine de noblesse, le groupe des Saintes Femmes se développe sans confusion; nulle exagération dans la douleur, mais une gravité, une solennelle et douce tristesse, un réalisme que tempère le sens de la beauté; un coloris profond et riche de vert, de bleu vert, de rouge brun et d'or ajoute son harmonie chaudement assourdie à l'ampleur de la composition, et sur le tout flotte je ne sais quel reflet de beauté italienne. On a pu se demander, en effet, si l'auteur de cette belle œuvre n'avait pas vu de ses yeux l'Italie du Nord, Venise et les œuvres d'un Gentile da Fabriano. L'influence ne semble pas douteuse, mais il est possible qu'elle soit venue par l'intermédiaire de l'école de Prague et de Thomas de Modène. Ces trois œuvres monumentales nous montrent donc à Nuremberg, dans le premier tiers du xve siècle, le rapide essor d'un art qui ose aborder et résoudre les grandes tâches avec un sens monumental supérieur à tout ce qu'on voit dans l'Allemagne à pareille date.

Partant de là, nous trouverons un certain nombre d'œuvres de moins grand format, mais d'inspiration analogue et dont la date, quand elle peut être déterminée, affirmerait l'évolution ultérieure d'un même maître ou peut-être le développement de son style par un disciple remarquable. On sait combien, en effet, dans un art qui s'en tient à l'idéalisme typique, il est malaisé de distinguer avec certitude la personnalité.

Tout près de l'autel de Bamberg, il faut citer l'autel de la sacristie de Saint-Jacques représentant le Mariage de sainte Catherine. La pré-

sence de saint Sébastien permet de supposer que le tableau fut exécuté à propos de la terrible peste qui ravagea Nuremberg en 1433.

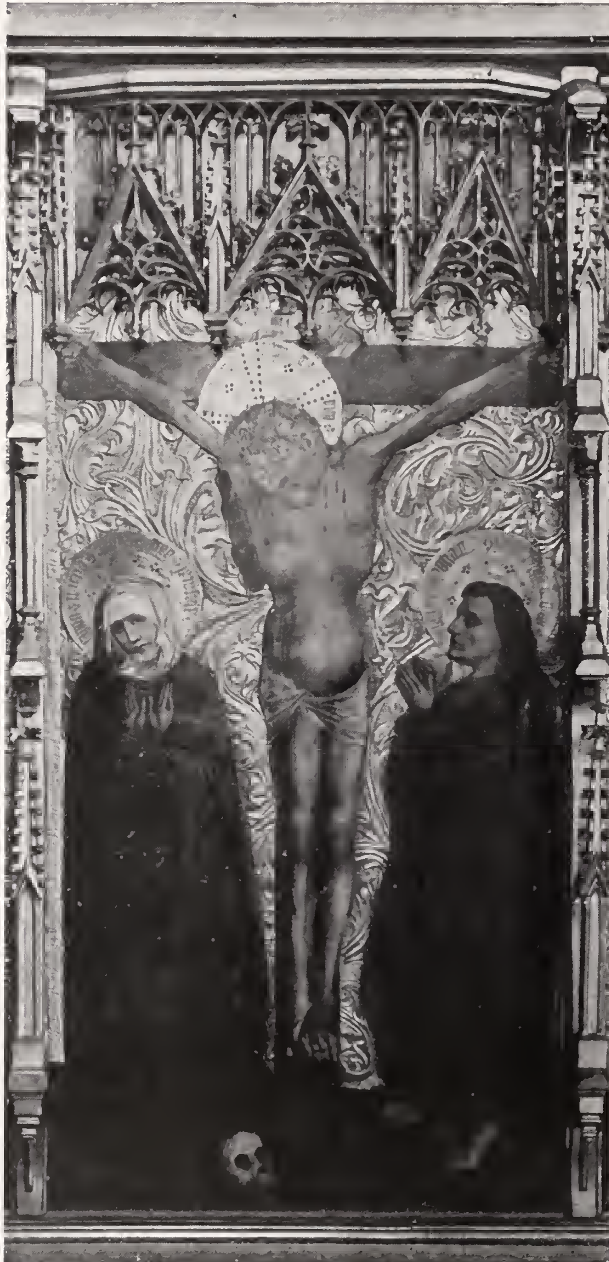
La Madone Imhof de Saint-Laurent — avec ses joues pleines, ses lèvres si bien dessinées, ses grands yeux intelligents et doux, riant sous le voile bleu qui recouvre sa tête, l'Enfant vigoureux, dont la tête répète la sienne, à demi-couché sur ses genoux, les anges qui soutiennent le nimbe, son doux et riche coloris, — présente un admirable caractère de santé riante et de joie contenue. Ce n'est pas seulement la composition ici qui est italienne, mais le sentiment de beauté régulière sans aucune langueur gothique, qui ne retient du passé qu'un certain charme de douceur spiritualisée.

L'autel Deocar est un des plus précieux documents qui puisse servir à déterminer la personnalité de l'artiste, car ici le doute n'est plus possible; celui qui a modelé les figures du coffre, le Christ entre six Apôtres et plus bas Deocar entre les six autres, est le même qui a créé les figures de l'autel Imhof; sens de la forme, beauté douce et pensive des têtes, tout est semblable et, d'autre part, le coloris est celui de Bamberg; c'est le même charme délicat avec plus de liberté et de familiarité. Les peintures représentent, à l'intérieur des grands volets, huit scènes de la Vie du Christ : Transfiguration, scènes de la Résurrection, etc. Dans la Résurrection, l'élan du Sauveur sortant du tombeau est admirable; sur les volets plus petits, des scènes de la Vie de Deocar : la Confession de Charlemagne, la Fondation d'un séminaire, la Guérison d'un aveugle, etc., etc. ; et dans ces peintures anecdotiques, le détail est plus familier et le style d'un naturel charmant.

Le caractère de douceur italienne n'est pas moins saisissant dans une *Nativité* du Musée germanique. La Vierge, drapée de bleu sombre avec ses beaux cheveux d'or, à genoux devant l'Enfant, est d'une simplicité délicieuse. De même style, deux petites œuvres du Musée National avec le même motif, un Homme recommandé par saint Jean l'Évangéliste, la Vierge assise à droite et tenant l'Enfant sur ses genoux. Toutes ces œuvres, d'autres encore qu'il serait trop long d'énumérer, à Augsbourg, au Musée germanique, etc., montrent un même style dont la noblesse, la pureté et la douceur sont les caractéristiques. Ce style a conquis le naturel : il est réaliste, mais il conçoit la forme avec un instinct de beauté.

Ainsi de 1410 à 1440, un art — dont on ne saisit la nouveauté hardie qu'en la comparant aux faibles essais précédents — s'est développé. Les noms d'artistes certes sont nombreux, qui ont vécu et produit à Nuremberg pendant ce laps de temps; à n'en pas douter, parmi ces noms qui ne sont pour nous que des noms, se trouva une personnalité supérieure, capable de fonder un art où le charme du passé se combinait avec les justes aspirations des temps nouveaux. Il est un nom qui revient plus souvent que

les autres : celui de maître Berthold, sculpteur et peintre. Il est cité dès 1373, puis en 1396; il reparaît en 1403, 1413, 1420, 1433; c'est un maître Berthold qui reçoit, en 1423, d'après le chroniqueur de Tucher, la commande honorable de restaurer et de compléter au dehors les peintures de l'Hôtel de Ville. Il y eut sans doute un Berthold père et un Berthold fils, et celui-ci aurait trouvé au foyer même la tradition de l'art ancien. Cette hypothèse est séduisante, mais ce n'est pourtant qu'une hypothèse. D'autres, cependant, restaient un peu en arrière : tel, le Maître de l'autel de Wolfgang ou l'*Assomption de Marie*, qui pourrait fort bien être Hans de Spire, car sa manière plus faible, plus timide, son coloris moins robuste rappellent un peu la mollesse rhénane. C'est un artiste de second plan qui s'attarde en un doux rêve, tandis qu'un esprit plus hardi fonde l'art sur le sentiment plus large de la nature.



Phot. F. Schmidt.

Fig. 153. — Fragment de l'autel Tucher. (Église Notre-Dame à Nuremberg).

L'œuvre des Berthold nous mène jusque vers 1440. Vers ce moment le naturalisme s'empare plus impérieusement de l'art de Nuremberg. Le Maître anonyme de l'autel Tucher est le représentant d'une génération nouvelle animée d'un autre esprit. La transition est brusque, la rupture avec le passé presque radicale; on dirait qu'il rejette loin de lui les béquilles de la tradition pour se hasarder seul et sans guide;

aussi son pas est-il moins assuré, sa démarche déréglée et violente. Au premier abord l'autel Tucher semble plus archaïque que les œuvres antérieures, mais ce n'est qu'une apparence; les proportions sont moins justes, l'expression plus sauvage; mais l'esprit qui s'exprime en elle avec véhémence est bien celui d'un temps qui sent plus qu'il ne peut rendre, et qui s'élance dans son ardeur juvénile à la conquête de la nature. Rien ne fait mieux sentir ce qui a manqué à l'art allemand. L'autel Tucher est un autel à volets; sur le panneau central (fig. 152) on voit le crucifix entre Jean et la Vierge. Le Christ dont les bras sont tendus presque horizontalement, les jambes serrées l'une contre l'autre, penche sur l'épaule droite sa tête douloureuse. Les formes sont moins nobles; la souffrance physique plus accentuée que chez les maîtres antérieurs. On ne voit de la face douloureuse de la Vierge que sa bouche crispée; les paumes de ses mains levées semblent écarter l'horrible vision; saint Jean, de profil, s'approche; sa tête puissamment construite est d'une expression ardente et grave. Sur le volet à gauche, la Vierge à genoux devant un prie-Dieu, large visage aux grands yeux étonnés, écoute le message d'un ange aux gestes impérieux et précis; sur l'autre volet, la



Phot. F. Schmidt.

Fig. 154. — L'Annonciation, fragment de l'autel Tucher. (Église Notre-Dame à Nuremberg.)

Résurrection : le Christ trapu avance une jambe trop courte au pied lourd; les yeux sombres et larges sont comme remplis d'une vision d'au delà. Les gardiens, l'un vu de dos en raccourci, l'autre qui se réveille et crie, sont aussi des formes denses et robustes.

La même main qui modela ces têtes puissantes, s'applique à reproduire en toute conscience les accessoires qui ornent la cellule de saint Augustin, le détail de ses bésicles. A l'imagination d'un visionnaire, il joint l'observation pénétrante et serrée d'un réaliste; les incorrections du langage n'arrêtent pas le jet puissant de la pensée.

L'autel Tucher n'est pas la seule création de ce maître original. Un petit autel à Saint-Sébastien reproduit le Crucifiement de Notre-Dame en format plus petit. A Saint-Sébastien encore, une Adoration de l'Enfant est une œuvre très simple et très touchante. Ce génie âpre et vigoureux est aussi capable de rendre la beauté, comme le prouve la Madone d'Heilsbronn. C'est une figure douce et majestueuse, d'une beauté plus intime et plus spiritualisée. Dieu pose sur sa tête la couronne impériale, son manteau de brocart s'élargit à la base pour couvrir les donateurs agenouillés. Elle tient d'une main le sceptre et de l'autre l'Enfant qui passe un bras à son cou et de son autre main tient un chardonneret au bout d'un fil; douce et imposante apparition. Il suffit de la comparer à celle de Lochner pour sentir la grandeur et la virilité d'un art où la force de la vie est venue se condenser dans la douceur d'un rêve.

On peut dire qu'en ce maître se manifeste déjà le romantisme indélébile de l'art allemand, cette exubérance de sentiment et de fantaisie, qui ne peut se plier à des formes régulières, et qui s'épanchera dans les formes plus libres de la poésie et de la musique.

Quel est donc ce précurseur? M. Thode pense l'avoir trouvé dans l'auteur, jusque-là peu remarqué, d'une *Crucifixion* de Vienne, tableau fort original et surchargé de figures, sur lequel on lit la date 1449 et les mots « als hich kun ». L'œuvre est à la fois mouvementée dans le détail et calme dans l'ensemble. Il y a certainement dans les types, dans le dessin comme dans le coloris, des rapports saisissants; mais il n'en est pas de même en ce qui touche le mode de composition et de sentiment. Il y a certainement ici plus d'apprêt, une liberté plus grande d'arrangement et d'expression, et il est bien difficile d'admettre que cette œuvre ait précédé l'autel Tucher, alors que tout indique une génération nouvelle qui profite des conquêtes antérieures, mais déjà s'est mise à une autre école, à celle de l'art flamand.

Alors que pour le maître de l'autel Tucher l'influence de l'art des Flandres n'est pas certaine, dans la Crucifixion de Vienne, tout affirme les relations de l'artiste avec les maîtres du pays des Van Eyck.

Une autre question se pose : on trouve à Nuremberg un certain

nombre d'œuvres d'un caractère très singulier, dont la plus frappante est un panneau de l'église Saint-Laurent où l'on voit, d'un côté, le Christ en Homme de douleur, manteau rouge et linge blanc autour des hanches, et, de l'autre, trois saints, Henri II, Cunégonde et saint Laurent qui recommande le donateur, un chanoine. Le Christ a des formes d'athlète, une musculature herculéenne. On dirait que l'artiste n'a rien trouvé de mieux, pour exprimer la grandeur spirituelle, que d'exagérer la force physique.



Phot F. Schmidt.

Fig. 155. — Fragment de l'autel Tucher. (Église Notre-Dame à Nuremberg.)

Quelques œuvres se rattachent à celle-là : un Crucifiement et des scènes de la Passion, une Circoncision à Aix-la-Chapelle; expression forcenée, énergie demesurée des formes naturalistes que ne modèrent aucun goût, aucune réserve de sentiment religieux, comme si l'artiste, longtemps bridé par la tradition, lâchait les rênes à toute sa fantaisie et, désormais maître de son métier, plus sûr de sa main, n'imposait plus aucune réserve à l'étrangeté de ses visions. C'est ainsi, du moins, que M. Thode explique son évolution.

Le problème n'est pas résolu. Un novateur génial, également doué sous le rapport de l'observation et de l'imagination, mais en qui l'une contrarie l'autre, incapable de fonder un art cohérent et logique, — en qui les traits essentiels de la race, la fermentation d'une époque complexe se font sentir et qui finalement se trouve dans un conflit douloureux avec lui-même pour n'avoir pas su discipliner par la science et la raison ses facultés contraires : tel serait le signalement moral du maître anonyme

qui reste à découvrir. Ce tempérament entier, fougueux, personnel, ne pouvait fonder une école. Le Maître de l'autel Tucher devait avoir des imitateurs, puisque sa manière de sentir et de rendre était saisissante, mais il ne fut pas suivi longtemps, parce que tout étant chez lui trop individuel, n'était pas assimilable. Cet art est comme une tentative désespérée pour trouver les moyens d'exprimer l'inexprimable. Il reste informe et chaotique. Il est remarquable qu'à Nuremberg même, on trouve peu de traces de ses imitateurs : ceux qu'avait influencés son exemple ou bien sont des Nurembergeois qui travaillent hors de la ville ou bien des étrangers venus à Nuremberg.

Trois œuvres sont à citer : l'autel d'Erfurt, qui représente les scènes de la Passion avec une véhémence de gestes et une exagération significative; à Breslau, le grand autel de sainte Barbe; et enfin le panneau de Notre-Dame à Munich, qu'à vrai dire on pourrait presque négliger.



Phot. Hanfstangel.

Fig. 156. — École souabe : La Vierge et sainte Catherine. (Musée de Berlin.)

Aucune des œuvres du maître n'est datée; on peut vraisemblablement le situer entre 1430 et 1450; à peu près dans le temps que Lochner produisait à Cologne son œuvre harmonieuse et sereine.

Dans la seconde moitié du xve siècle, c'est un nouveau chapitre qui s'ouvre avec l'apparition des grands maîtres de Nuremberg dont l'activité se prolongera jusqu'au xvie siècle; il en sera traité plus tard.

École souabe. — Elle n'offre ni la même unité, ni la même richesse. Dans la région très variée d'aspect et de caractère que l'on comprend sous le nom de Souabe, il n'y a pas de centre prédominant, de cité reine — comme Cologne pour le Bas Rhin, ou Nuremberg pour la Franconie — où l'art prenant de génération en génération conscience de sa mission, crée une tradition, la développe et l'amène peu à peu à son apogée.

En revanche, nous trouvons une série de foyers qui jettent un instant leur éclat, de petites écoles qui traduisent, non sans charme, la poésie tranquille et le doux génie de la race; puis aux deux extrémités, à l'Est et à l'Ouest, à Augsbourg et à Colmar, des esprits plus ardents et plus

mobiles, qui donnent à l'art une portée plus large, un accent plus libre, une valeur universelle, comme Holbein l'ancien et Schongauer.

Malgré les différences qui les séparent, ces artistes, de tempéraments divers et de valeur fort inégale, ont pourtant un air de famille. L'art souabe se distingue à la fois de l'art colonais et de l'art franconien. Il n'a pas le lyrisme suave et la mollesse féminine du premier; il est plutôt idyllique et contemplatif que lyrique, avec quelque chose d'un peu rustique qui le défend contre la mièvrerie. Son bon sens un peu borné le maintient sur le terrain du réel; la forme est plus solide, parfois un peu lourde; les figures souabes ont une grâce moins allongée, plus ronde si l'on peut dire, moins d'essor et plus de bonhomie, moins de finesse et plus de santé que celles de l'école colonaise. D'ailleurs l'artiste souabe ne manque pas de poésie tendre et même romanesque, d'émotion cordiale, et nul n'a mieux encadré en de romantiques décors les belles légendes des saints, les scènes de la Vie de la Vierge.



Phot. Brückmann.

Fig. 157. — École souabe, vers 1445 : Les saints ermites Paul et Antoine.
Galerie du prince de Furstenberg.
(Donaueschingen.)

Si l'on met à part Schongauer, qui dépasse les limites et le niveau de l'école et dont il sera parlé au volume suivant, on ne peut guère citer de l'école souabe un Calvaire ou une Descente de croix, qui se puissent comparer pour la profondeur de l'émotion à ceux de Cologne ou de Nuremberg; mais, par compensation, que de braves figures de saints débonnaires!

L'art souabe d'autre part n'a pas l'énergie farouche et un peu dure du

Franconien. Il n'a pas, à beaucoup près, sa puissance dramatique; charmant conteur de légendes, il aime à peindre, isolés ou en action, les jeunes héros chrétiens, avec une tendresse souriante, une élégance ferme d'attitude relevée encore par un reste de gaucherie. Le charme des solitudes forestières, l'église du monastère isolée parmi les bois, les longs détours de la rivière dans l'étroite et douce vallée, les fantastiques rochers couronnés de burgs, toutes les grâces secrètes et les fraîcheurs profondes des hautes vallées du Danube et du Neckar ont été rendues avec amour.

C'est vers la fin du XIVe siècle, que le réalisme fait son apparition sous diverses formes et sur divers points de la Souabe. Le plus actif centre d'art est alors dans la vallée du Rhin : en Alsace, à Strasbourg, à Bâle et chez les Souabes alamans de la région de Constance. L'œuvre la plus caractéristique et une des premières en date où se manifestent les tendances de l'école est le grand autel de Tiefenbronn, décoré au centre de sculptures en bois, orné sur ses volets de peintures datées de 1431, et signé par le peintre Lucas Moser von Wil (Weilderstadt). Les sculptures du coffre représentant une Assomption de Madeleine sont très postérieures. Les peintures couvrent les volets et la prédelle. Elles représentent le Repas chez Simon où la pécheresse verse un vase de parfum sur les pieds du Christ, le Voyage sur mer de Madeleine avec son frère Lazare, les Pèlerins endormis sur les marches du Palais de Marseille, les Compagnons de Madeleine. Ce qui est tout à fait remarquable dans cette œuvre, c'est son naturel. Moser devance ici ses contemporains de Cologne pour l'observation de la réalité, le sens de la perspective, le rendu attentif des objets familiers; ses types virils ont une dignité grave et charmante; ses femmes se rapprochent un peu de celles de maître Wilhelm sans que l'on puisse pourtant conclure à une empreinte directe; mais les types virils sont plus individuels et plus fermes d'accent. Les natures mortes surtout donnent l'idée d'un art qui s'attache à la nature avec des dons d'observation délicate et charmante.

Un tableau de la galerie de Donaueschingen (fig. 157) fait naturellement suite à ce premier essai. Il est daté de 1445 et non signé. Il représente les deux ermites Paul et Antoine assis en face l'un de l'autre dans la solitude où le corbeau légendaire apporte à Paul le pain. Un rocher surmonté d'un tronc mort domine à gauche la figure d'Antoine. Le centre est fermé par une colline au pied de laquelle sont les tours et les tourelles crénelées d'un château au toit de tuiles; la rivière reflète les bâtiments clairs; un petit bois remplit le côté droit; sur la prairie vole une cigogne; tout est empreint d'un naturel charmant de sincérité. Les robes d'un gris violet, les verts atténués donnent à l'ensemble du coloris un accent froid et délicat. Au fond de la plaine, Dieu le Père à mi-corps paraît entouré d'anges. Le maître anonyme de cette œuvre connaît la peinture flamande,

cela n'est pas douteux; le type de Dieu le Père et des anges en fait foi, comme aussi la vérité de l'ambiance atmosphérique, mais le sentiment est bien à lui. Cette œuvre très significative n'est pas isolée; vers la même époque d'autres artistes souabes travaillent dans le même sens.

Nous n'insisterons pas ici sur l'œuvre de Conrad Witz, dont il sera traité au paragraphe de l'art suisse; on pourrait peut-être reconnaître un de ses élèves dans ce tableau de Donaueschingen.

Sur un autre point de la Souabe, à Ulm, l'activité artistique fut grande vers la fin du xive siècle. En 1377 on travaillait activement à la cathédrale, et cet événement provoqua la réunion d'un grand nombre de peintres et de sculpteurs. La Confrérie de Saint-Luc y est fondée dès le début du xve siècle et les registres de la cité ont conservé de longues listes de noms d'artistes; plus de cinquante rétables y sont peints et sculptés dans cette période. A part de rares peintures murales, nous ne connaissons pas leurs œuvres et pas un tableau de chevalet ne nous est resté de cette époque et dans cette région, et c'est ainsi que de cette période, si riche sans doute, qui a précédé la mainmise de la Flandre sur l'art allemand, nous n'avons presque rien. L'art d'Ulm ne prendra pour nous une physionomie distincte qu'après le milieu du xve siècle, et c'est dans la suite de cette histoire que l'étude de cette période trouvera plus naturellement sa place.

L'œuvre la plus caractéristique, mais datée de 1469 seulement, se trouve dans la même église que l'autel de Moser; c'est le grand tableau d'autel commandé pour leur sépulture, par les comtes de Gemmingen, à Hans Schuchlein.

C'est également dans la suite de cette histoire que nous étudierons l'œuvre de Schongauer et de son école, comme celle de Zeitblom et des maîtres de l'école d'Augsbourg. Plus encore que Nuremberg, sa situation faisait de cette dernière ville l'intermédiaire naturel entre le midi « classique » et le nord « barbare ». Sa puissance, en pleine croissance dès le xive siècle, se développa rapidement au xve et atteignit son plein développement sous Maximilien. Elle prend alors, dans le développement ultérieur de l'école souabe où elle n'intervient relativement qu'assez tard, une place importante. En réalité, l'art d'Augsbourg ne commence qu'à la fin du xve siècle, avec les premiers travaux authentiques d'Holbein l'ancien.

Peinture du Tyrol. — Sur la région des Alpes allemandes, sur le Tyrol, sur la Styrie, sur la Salzkammergut, nous sommes encore mal renseignés; les œuvres sont rares; il est presque toujours difficile de les attribuer avec quelque certitude à des artistes du terroir ou à des maîtres venus du dehors. Les archevêques de Salzbourg ont attiré surtout des étrangers : les plus anciens sont colonais, les plus récents souabes et dans

toute cette région ce sont les influences souabes, de Franconie et des Pays-Bas qui se croisent, en attendant l'influence italienne.

Le commencement du siècle n'a guère produit à Salzbourg que des miniatures; une Bible de 1428 à la Bibliothèque de Munich, un missel de 1452 à Salzbourg même, présentent un caractère tout différent des miniatures contemporaines de Constance. Elles sont beaucoup plus proches de l'idéalisme suave et timide de Cologne que du réalisme hardi et gracieux du Haut Rhin. L'influence de Cologne est plus sensible encore dans un panneau d'autel peint en 1429 pour une église de Salzbourg, — maintenant au Séminaire de Freising — et qui se rapproche de l'école de maître Wilhelm. Bientôt l'influence flamande pénètre jusqu'ici. Un enlumineur laïque, Erasmus Stratter, peint en 1469 une Bible, où se marque ouvertement déjà le réalisme des Pays-Bas.

Le maître anonyme qui, à l'extrême fin du siècle, exécute pour l'église de Grossgmain, un autel dont il reste quatre panneaux représentant la Circoncision, Jésus parmi les Docteurs, la Pentecôte et la Mort de Marie, a peut-être puisé personnellement des idées dans l'Italie du Nord.

L'art de Vienne montre moins de caractère fixe que celui de Salzbourg. En 1446, les peintres de sujets religieux (geistliche Maler), y avaient fondé une Confrérie de Saint-Luc, avec les peintres d'armures et les batteurs d'or. Mais on n'a conservé que peu de documents sur leurs œuvres. Quel était ce Pfenning qui peignit en 1449, signa et marqua de sa devise empruntée à Van Eyck : *als ich kun*, cette Crucifixion discutée que Thode attribue au Maître de l'autel Tucher? A coup sûr il avait étudié à Nuremberg et il avait vu aussi les Pays-Bas. Ses dons de conteur ne sont pas médiocres, s'il y a bien du boursouflé dans sa manière. Un autre tableau de sa main se trouve au Musée de Bâle; sa personnalité reste fort mystérieuse. Dans l'église de l'hôpital d'Aussée en Styrie, fondé en 1449 par l'Empereur Frédéric, se trouve un autel à volets. Au centre, la Trinité; sur les volets, deux chœurs de saints et de saintes; à l'extérieur l'Annonciation, la Visitation, la Nativité, les Mages; les figures sont courtes, les visages ronds; c'est un mélange de types souabes avec la technique flamande. Dans la Galerie de Klosterneunburg un Crucifiement signé d'un monogramme rappelle celui de Pfenning et lui est supérieur.

Le Tyrol est plus riche[1]; cet extrême sud de l'Allemagne est en rela-

1. C'est dans un château du Tyrol méridional, à Runkelstein près de Bozen, que se trouve le cycle le plus important de peintures murales à sujets laïques qui ait été conservé. Elles datent de la fin du XIVe siècle, — mais ont été restaurées au XVIe — et représentent la série des héros païens et chrétiens : Hector, Alexandre, César, Josué, David, Artus, Charlemagne, Godefroy de Bouillon, etc., etc. — puis Parcifal, Tristan et Isold; des géants, des fabliaux, des scènes de chasse, de tournois; etc.... La partie la mieux conservée — ou la moins retouchée — est la salle de bal où défile sur la muraille un gracieux cortège de danseurs.

tion directe avec l'Italie du Nord et d'autre part touche aussi à la Souabe. Des éléments divers s'y sont fondus. La race est absolument germanique et, tout en accueillant des éléments venus du dehors, elle les a élaborés d'une façon très spéciale dans la forme, le sens de la perspective, le sens monumental, la simplicité du dessin, le relief plastique des figures. Les artistes du Tyrol se rattachent à l'école de Padoue, mais ils restent allemands par la naïveté rustique et la tendance à faire prédominer l'expression de la vie intérieure sur la beauté formelle. Quant à la couleur, elle varie beaucoup d'un maître à l'autre; tantôt claire et froide, elle se dore chez d'autres, chez Pacher, par exemple, d'un reflet vénitien. Mais ici encore, nous abordons la période dont l'histoire trouvera sa place au volume suivant.

III

LA PEINTURE EN SUISSE AU XV[e] SIÈCLE[1]

C'est au milieu des conflits politiques et des bruits de guerre que s'ouvre le xv[e] siècle, en Suisse. Il n'est point étonnant que dans un tel milieu les arts aient été relégués au second plan. La peinture et l'art du vitrail ne se développent, à ce moment, que dans les villes comme Berne et Zurich, dont la richesse s'accroît avec leur indépendance, et dans les résidences d'évêques comme Bâle et Genève, qui toutes deux, la première avant et pendant le concile de Bâle (1431 à 1445), la seconde pendant les années qui suivirent l'élévation au pontificat du duc de Savoie Amédée VIII (Félix V, 1439 à 1449), accueillent chez eux des artistes remarquables.

Le centre qui contribua le plus à développer la peinture au commencement du xv[e] siècle fut la ville de Bâle. Bâle était la capitale de la Haute-Alsace, résidence d'un évêque, place de commerce importante, débouché naturel de la navigation sur le Haut Rhin. Des documents d'archives prouvent l'existence d'un maître Lawelin, originaire de Tubingue, auquel de nombreuses commandes furent données à Bâle dans la période qui s'étend de 1408 à 1455. Malheureusement aucune de ses œuvres n'est parvenue jusqu'à nous. En revanche, un document très important nous apprend qu'un peintre de Schlettstadt, Hans Tieffenthal, fut chargé par le gouvernement bâlois de prendre pour modèle la Chartreuse de Dijon, dans la décoration d'une chapelle.

Bâle devint bientôt le théâtre d'un événement important. En 1431, un concile y fut convoqué. L'empereur Sigismond y parut en personne. De toutes parts arrivèrent les dignitaires de l'Église et du Saint-Empire, amenant à leur suite le train luxueux dont ils paraient leur cour. En un instant Bâle devint le centre religieux et intellectuel de la chrétienté. Pour recevoir dignement leurs hôtes, les Bâlois décorèrent leurs églises de retables, de fresques, de tapisseries et de vitraux, et ornèrent leurs maisons de peintures; en un mot, Bâle revêtit un air de fête que nous ont décrit Æneas-Silvius Piccolomini, plus tard pape sous le vocable de Pie II, et le délégué de Venise, Andrea Gattaro. On comprend que, dans ces conditions, Bâle offrît l'hospitalité à des artistes qui pouvaient non

1. Par M. Conrad de Mandach.

seulement compter sur des commandes importantes, mais aussi écouler leurs productions sur un marché avantageux.

Ce fut à ce moment-là que Conrad Witz vint s'établir à Bâle. Grâce aux découvertes de M. Daniel Burckhardt, nous avons aujourd'hui, sur la famille de Conrad Witz, des données qui projettent une vive lumière sur le sort réservé à une famille d'artistes originaire du Haut Rhin, au commencement du xve siècle.

Conrad Witz était le fils du peintre Hans Witz, né à Constance, vers 1375. Hans Witz quitta de bonne heure son pays natal et se rendit en France où les arts passaient par une ère prospère. En 1402, nous le trouvons à Nantes auprès de Jean V, duc de Bretagne. Hans Witz revint dans sa patrie en 1412 et séjourna à Constance pendant le Concile de 1414 à 1418. Puis, il repartit pour la France et entra au service du duc de Bourgogne. Des documents de 1424 et de 1425 publiés par M. de Laborde le mentionnent sous le nom de « Hance de Constance, paintre » et nous fournissent des détails sur les ouvrages dont il fut chargé.

Philippe le Bon se préparait à un combat singulier qui devait avoir lieu entre lui et le duc de Gloucester, l'époux de Jacqueline de Hainaut, combat auquel les intéressés renoncèrent dans la suite. Il commanda dans ce but de superbes équipements qui devaient mettre en valeur la somptuosité de son train de cour. Des chabraques, des étendards, des tentes, des armures, des surcots furent fabriqués sur un pied de grande élégance à Bruges, dans la période de mars à juin de l'année 1425. Auparavant les matières brutes avaient été acquises, en partie à Paris. Le travail fut confié à un orfèvre, à deux brodeurs et à deux peintres (Colart le Voleur et Hans Witz). La tâche de Witz consistait à se rendre à Paris pour faire des acquisitions nécessaires à l'exécution de la commande et à « faire patrons et autres choses de son métier », c'est-à-dire à fournir des modèles d'après lesquels l'orfèvre et les brodeurs, secondés de leurs nombreux ouvriers, devaient exécuter les travaux.

Hans Witz eut alors l'occasion d'apprendre à connaître des œuvres flamandes, en particulier les ouvrages de Van Eyck. Il est même possible qu'il rencontra personnellement Jean Van Eyck, à Bruges, où ce dernier fut nommé, en mai 1425, peintre et valet de chambre du duc de Bourgogne.

Plus tard, notre artiste revint se fixer dans les pays allemands, et nous le trouvons, de 1427 à 1431, à Rottweil où siégeait la Cour de justice impériale. Là il entreprit plusieurs travaux avec son fils Conrad, qu'il suivit plus tard à Bâle.

On n'a encore attribué aucune œuvre à ce peintre Hans Witz. Et cependant, la tâche qui lui incombe comme directeur d'une commande d'art assez importante du duc Philippe le Bon fait supposer que ses ouvrages n'ont pas tous disparu et que les traces de son activité nous ont

été transmises par quelques-uns de ces tableaux attribués aujourd'hui aux écoles flamandes ou françaises. On a rapproché de Hans Witz l'œuvre du Maître de Flémalle, sans toutefois admettre la possibilité d'une identification entre ces deux maîtres.

Cette lacune est en quelque mesure compensée par les nombreux tableaux qui ont pu être groupés autour du nom de Conrad Witz, le fils de Hans. Né vers 1398, Conrad accompagna son père dans ses voyages et grandit au contact des arts flamands et bourguignons. Une œuvre de jeunesse, *la Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Catherine*, au Musée de Naples, d'un dessin un peu incertain, révèle toutefois, par son analogie avec des œuvres de Van Eyck, telles que la *Vierge* du Musée de Berlin, l'influence subie par le jeune peintre de Constance dans les pays flamands.

En 1412, Conrad revint à Constance avec son père et y demeura pendant et après le Concile jusqu'en 1427. Ensuite, il se fixa à Rottweil pour y collaborer aux travaux qui avaient attiré son père dans cette ville. Puis il vint, en 1431, à Bâle, où allait s'ouvrir un nouveau Concile. Conrad Witz, fixé à Bâle, augmenta par des travaux bien rémunérés, l'aisance qu'il avait déjà acquise à Constance, épousa la fille du peintre Lawelin, obtint le droit de bourgeoisie en 1434 et acquit une maison.

Il exécuta alors le grand retable, dont le Musée de Bâle conserve des fragments. Ces volets contiennent des figures en pied se détachant sur un fond très sobre : *Le roi David, auquel trois de ses serviteurs Abisaï, Sabothaï et Benaja apportent des offrandes* (Ier Livre des *Chroniques*, XI, 18) ; *Esther et Assuérus* ; *Melchisedek offrant du pain et du vin à Abraham revenu du combat* ; *César et Antipater*. D'autres panneaux nous présentent un Prêtre Lévite, une personnification de la Synagogue, saint Christophe. Tout récemment, M. Daniel Burckhardt a fait connaître deux autres fragments de ce retable qui se trouvent dans une collection particulière de Bâle. Ils figurent l'Église, comme pendant à la Synagogue, et un Ange annonciateur.

Tout l'effort du peintre se porte sur la mise en relief des figures. Il obtient ses effets par le jeu des lumières qu'il projette sur les personnages de son tableau. Les ombres contrastent avec les parties éclairées, et le modelé s'accuse comme dans une œuvre de statuaire. Les règles de perspective sont observées et indiquées d'une main experte. Le peintre marque une préférence pour les somptueux costumes et les ouvrages d'orfèvrerie et de joaillerie, pour lesquels il avait vu son père fournir les modèles lors de leur séjour commun en Bourgogne. Si le dessin pèche parfois dans les détails, l'ensemble est d'une belle tenue et les gestes ne manquent pas de vie. On peut toutefois reprocher à ces ouvrages une certaine pesanteur que Witz ne tardera pas à abandonner lorsqu'il apprendra à apprécier, à Genève, un art plus délicat.

La période du Concile fut pour Bâle aussi courte que brillante. Le

pape Eugène IV, brouillé avec les dignitaires réunis à Bâle, convoqua une assemblée rivale d'abord à Ferrare, puis à Florence, et réussit à mettre dans l'ombre le Concile de Bâle en prononçant devant l'empereur grec, Jean Paléologue, et le patriarche de Constantinople, qu'il avait su attirer à Florence, la réunion des deux Églises. De plus, une épidémie de peste sévit à Bâle en 1439, et la guerre vint y semer l'inquiétude l'année suivante. Pour les peintres, les années de travail fécond étaient passées, et



FIG. 158. — Conrad Witz : Présentation du cardinal de Mies à la Vierge.
(Musée de Genève.)

Witz songea à se transporter ailleurs. Il accepta avec empressement la proposition que lui fit le cardinal François de Mies, évêque de Genève et fidèle serviteur du pape Félix V, de l'accompagner dans sa résidence, et alla se fixer pour quelques années à Genève, tout en laissant sa famille à Bâle.

Genève traversait alors une période de prospérité. Capitale du Genevois, elle recevait souvent dans ses murs les membres de la Maison de Savoie, et Félix V y avait fixé sa résidence. Les foires y attiraient une foule de marchands, et il est probable qu'après la clôture du Concile de Bâle, plusieurs commerçants, qui ne trouvaient plus de débouchés pour leurs produits dans cette dernière ville, se transportèrent à Genève.

Conrad Witz fut chargé, à Genève, de peindre un grand retable dont il reste aujourd'hui deux volets au Musée archéologique de cette ville. Nous y voyons : l'*Adoration des Mages*; la *Pêche miraculeuse de saint Pierre*; *un Cardinal agenouillé devant la Vierge et l'Enfant Jésus*, et la *Délivrance de saint Pierre*. La *Pêche miraculeuse de saint Pierre* porte la signature du peintre : « Hoc opus pinxit magister Conradus Sapientis de Basilea, 1444 ».

Si le retable de Bâle présente encore un aspect lourd, une certaine brusquerie dans le relief et dans les contours, l'œuvre de Genève, tout en conservant une allure vigoureuse, révèle plus de souplesse dans le dessin et plus de finesse dans la palette. Mais il faut tenir compte des restaurations fâcheuses qu'elle a subies.

L'Adoration des Mages et la Présentation d'un cardinal à la Vierge se trouvent à l'intérieur du retable et se détachent sur une tenture de brocart. Les deux autres scènes, placées à l'extérieur des volets, s'enlèvent sur un fond de paysage et d'architecture. Dans les deux panneaux intérieurs, l'artiste s'est intéressé aux figures plus qu'au décor, tandis que, dans les volets intérieurs, l'intérêt du paysage et de l'architecture prédomine et constitue en quelque sorte la raison d'être artistique du tableau.

L'Adoration des Mages et la Présentation d'un cardinal à la Vierge frappent par l'ampleur des gestes et des draperies, par la puissance du relief, par la justesse de la perspective que le maître aime à accentuer en insistant sur les ombres portées. La figure du cardinal est un portrait plein de vie qui peut être comparé aux plus belles évocations de l'art flamand contemporain. La Pêche miraculeuse dépasse l'intérêt que peuvent offrir les autres scènes. Elle a lieu au milieu d'un paysage qui est une reproduction fidèle de la nature. C'est une vue prise de la ville de Genève, de l'endroit qui s'appelle aujourd'hui le quai des Pâquis. Dans le fond, apparaît le Mont Blanc par delà les hauteurs qui entourent la ville. Devant le spectateur s'étend la surface calme du lac, au delà duquel s'élèvent les coteaux boisés, actuellement peuplés de maisons. Des constructions sur pilotis ainsi qu'une tour carrée marquent l'entrée du port de Genève. L'impression d'un jour d'été, l'atmosphère comme alourdie de chaleur ont été habilement rendues par le peintre.

Dans la Délivrance de saint Pierre, les édifices sont traités de la même manière que le paysage précédent, et tout porte à croire que le maître nous a donné là une reproduction fidèle des constructions qui, de son vivant, environnaient la cathédrale de Genève.

D'autres ouvrages peuvent être rapprochés de son retable de Genève. La Rencontre de Joachim et d'Anne à la Porte dorée, au Musée de Bâle, et un tableau de Strasbourg, Sainte Catherine et sainte Marguerite dans une église au fond de laquelle une porte donne sur une rue animée de la ville de Bâle. C'est un chef-d'œuvre de vie et de vérité qui, sans la raideur

voulue des draperies et l'exécution sommaire des visages, atteindrait au niveau des productions les plus célèbres de l'époque.

Conrad Witz ne vécut pas au delà de 1447. Un document de cette année, retrouvé à Bâle, mentionne sa femme comme étant veuve.

On s'est demandé, à juste titre, si un artiste de l'envergure de Witz n'avait pas produit d'autres œuvres que celles qui lui sont attribuées à



Fig. 159. — Conrad Witz : La Pêche miraculeuse.
(Musée de Genève.)

Bâle, à Genève, à Strasbourg et à Naples. M. Schmarsow a cru retrouver sa main dans les gravures d'une édition de la *Biblia pauperum* que possédait le collectionneur T. O. Weigel et qui a passé depuis en Amérique. Tout récemment, M. Leo Baer a cherché à l'identifier avec le graveur allemand connu sous le nom de « Maître des cartes à jouer ». Quoi qu'il en soit, il est très probable que la carrière de Witz a été productive et que plusieurs de ses ouvrages sont perdus, soit qu'ils aient été détruits ou qu'ils se soient égarés sous le nom d'autres artistes.

Witz n'a pas accaparé à lui seul les commandes d'art qui se faisaient de son temps à Bâle. M. Daniel Burkhardt a mis en lumière la vie d'un

autre maître qui lui était inférieur, mais dont le Musée de Bâle possède quelques bonnes peintures. Cet artiste, que l'on a baptisé « le Maître de 1445 » et dont les tableaux connus représentent saint Georges, saint Martin et les Ermites saint Antoine et saint Paul (fig. 157) n'a point la vigueur du dessin, ni la puissance du modelé de Conrad Witz. Cependant ses paysages reproduisant des vues de Bâle ne manquent pas de charme et rappellent par la fraîcheur d'impression les tableaux contemporains des peintres français.

C'est au xv[e] siècle que l'idée de la mort s'introduit dans les arts plastiques et y occupe une place en vue. Les tremblements de terre, dont l'un produisit des dégâts terribles à Bâle, en 1439, au moment où y siégeait le Concile, des épidémies de peste et le fléau de guerres sans cesse renaissantes, rappelaient à tout instant la fragilité humaine. L'anxiété, la soif de justice et de bonheur que firent naître l'état instable de la société trouvèrent leur expression dans les Jugements derniers, dans les Madones de miséricorde et dans les Danses macabres.

On connaît maintenant l'origine toute française des Danses macabres[1]. Le sujet en a été popularisé dès le xiv[e] siècle par le théâtre religieux dans lequel la figure de la Mort apparaissait sur la scène et s'emparait successivement des hommes appartenant aux divers degrés de l'échelle sociale. La plus ancienne peinture consacrée aux danses macabres, que l'on connaisse, fut exécutée à Paris, au cimetière des Innocents, en 1424. Quelque temps après, en 1449, le duc de Bourgogne fit représenter une Danse macabre en son hôtel à Bruges. En Suisse, la donnée ne tarda pas à s'implanter et, dans le courant du xv[e] siècle, les villes importantes de ce pays furent dotées d'ensembles d'art figurant la danse macabre. Les plus célèbres d'entre elles furent exécutées à Bâle. L'une décorait le cloître du couvent de Klingenthal, au petit Bâle. Il n'en reste aujourd'hui que des copies du xvi[e] siècle sur lesquelles se trouvait par erreur la date de 1512.

Une œuvre analogue existait au couvent des Dominicains au grand Bâle et jouissait, jusqu'au moment de sa destruction, en 1806, d'une grande réputation. Plusieurs restaurations lui avaient toutefois enlevé son caractère primitif, de telle sorte qu'une légende l'attribuant à Holbein s'était accréditée, quelques fragments en subsistent au Musée des Beaux-Arts. Dans les deux séries, la Mort apparaît chaque fois à côté d'un personnage qu'elle emmène. On voit défiler ainsi trente-neuf couples, au lieu de vingt-quatre dans les figurations plus anciennes du sujet. Au Klingenthal, la Mort n'adopte pas encore le sexe de la personne à qui elle s'adresse. Elle n'a point l'allure mouvementée que l'on a identifiée plus tard avec

1. E. Mâle, *L'idée de la mort et la danse macabre* (*Revue des Deux-Mondes*), au 1[er] avril 1906.

la danse. C'est un être pâle et triste, et le peintre ne connaît pas encore l'ironie qui perce dans les peintures du grand Bâle. Ces dernières révèlent plus d'aisance et plus d'animation. La Mort est du même sexe que la personne qu'elle veut enlever; elle s'adresse à elle d'un air provocant et prend une allure assurée qui frise celle de la danse. Toutefois elle conserve encore le corps amaigri que lui prêtaient les drames religieux. Ce n'est que plus tard qu'elle apparaîtra sous la forme d'un squelette. Des cycles analogues, aujourd'hui détruits, se trouvaient dans d'autres villes suisses.

L'intercession de la Vierge au moment des grandes paniques causées par les épidémies et par les guerres a donné lieu, au xve siècle, à de nombreuses figurations intitulées « Vierges de miséricorde ». La Suisse en possède encore quelques spécimens dont le plus frappant est une fresque de l'église de Saint-Gervais, à Genève. La Vierge protège de son manteau les fidèles qui s'agenouillent à ses pieds. Au premier rang on aperçoit, à gauche, le pape Félix V, élevé au pontificat par le concile de Bâle en 1439 et décédé en 1451 après s'être démis en 1449. En face de lui se trouve, non pas le pape Martin V, comme l'ont cru Blavignac et, après lui, de nombreux auteurs, mais l'empereur coiffé d'une tiare impériale à laquelle est ajustée la couronne de fer des rois de Lombardie. C'est ainsi que l'empereur, qui paraît être Charles IV, apparaît dans la *Vierge protectrice* du Musée du Puy, qui date des alentours de 1420. Cette constatation nous permet de reculer la date attribuée jusqu'à présent à la fresque de Genève à laquelle on avait assigné les années 1459 à 1461. Il est évident qu'elle a été exécutée sous le pontificat de Félix V, c'est-à-dire entre les années 1439 et 1449. Derrière le pape on aperçoit son fidèle ami, le cardinal de Mies, évêque de Genève. L'empereur est suivi, comme de coutume, d'un roi et d'une assemblée laïque. Du côté du pape se pressent les religieux et les religieuses. Les visages sont traités avec un réalisme étonnant. Ce sont sans doute les portraits des personnes qui avaient commandé la fresque. Une dévotion ardente se peint sur leurs traits, dont le dessin ferme et le modelé délicat trahissent une main habile.

Au-dessous de cette composition, on aperçoit les vestiges d'une Mise au tombeau; en face, les quatre Évangélistes sont réunis dans une salle et travaillent à l'achèvement de leurs Écritures. Sur la troisième paroi de cette chapelle se sont conservées trois figures de saints dont les visages idéalisés et les attitudes calmes contrastent avec l'agitation des scènes précédentes. Les peintures s'inscrivent dans un cadre bien marqué portant entre des baguettes vigoureusement profilées deux rangs de chevrons rouges et blancs.

L'auteur de ces fresques appartenait sans doute au cercle des peintres que la maison de Savoie avait su grouper autour d'elle, conformément à l'exemple donné par les ducs de Berry et de Bourgogne qui lui étaient appa-

rentés. Elle recrutait ses éléments dans les pays voisins, dont les ressources étaient plus favorables aux initiatives d'art que les contrées arides sur lesquelles elle étendait alors sa suzeraineté. Les analogies constatées entre les fresques du cloître d'Abondance en Savoie et celles de Saint-Gervais révèlent la solidarité de ces productions artistiques. Leur caractère commun s'affirme d'ailleurs d'une façon plus ou moins nette dans d'autres peintures de la Suisse française qui était alors sous la domination savoyarde. L'église abbatiale de Payerne conserve une Vierge de miséricorde contemporaine et tout à fait semblable à celle de Genève, et dans l'église de Grandson on voit les restes d'une Mise au tombeau que l'on peut également rapprocher de la fresque représentant le même sujet à Saint-Gervais.

La véritable source à laquelle s'alimente la peinture de toute cette contrée se trouve en Bourgogne. Lorsque le chapitre de Lausanne voulut élever un somptueux maître-autel dans sa cathédrale, il s'adressa, en 1468, à des artistes de Dijon. Maître Humbelot se chargea de l'orfèvrerie et maître Spicre, qui, en 1475, exécuta pour le cardinal Rolin des cartons de tapisserie, peignit les volets de cet ensemble aujourd'hui disparu. L'influence de la Bourgogne se manifeste, en outre, dans les peintures de la chapelle des Macchabées à Genève, actuellement conservées au musée de cette ville.

Quelques peintures dont est décorée l'église de Valère, à Sion, présentent des caractères analogues à ceux que nous avons remarqués à Genève, en y mêlant toutefois une facture plus large qui indique la proximité de l'Italie.

L'art de la peinture a pénétré jusque dans le massif des Hautes Alpes. En parcourant les Grisons et le canton du Tessin, le voyageur rencontre parfois des petites chapelles isolées qui ont conservé leur décor du ve siècle. Leurs ressources restreintes ne permettaient pas aux frustes montagnards d'occuper des artistes de valeur. Aussi ces ensembles n'offrent-ils qu'un intérêt secondaire dans le cadre d'une histoire générale.

Au canton du Tessin, on sent la proximité de l'Italie et l'influence de Côme. Parmi les nombreuses fresques qui y sont conservées, il en est quelques-unes qui s'élèvent au-dessus de la médiocrité. A l'église de l'Annunziata, près de Campione (enclave italienne, autrefois suisse), on rencontre des scènes de la Vie de saint Jean-Baptiste et un Jugement dernier dont la composition est pleine de mouvement et de passion. A Castello au-dessus de Mendrisio, un évêque de Côme, Boniface, construisit une petite église consacrée à saint Pierre et la fit décorer de fresques qui représentent des épisodes empruntées à la vie des saints. La *Vocation* et la *Prédication de saint Pierre* révèlent la science du groupement, le talent de mouvoir les figures et de donner à leurs physionomies des expres-

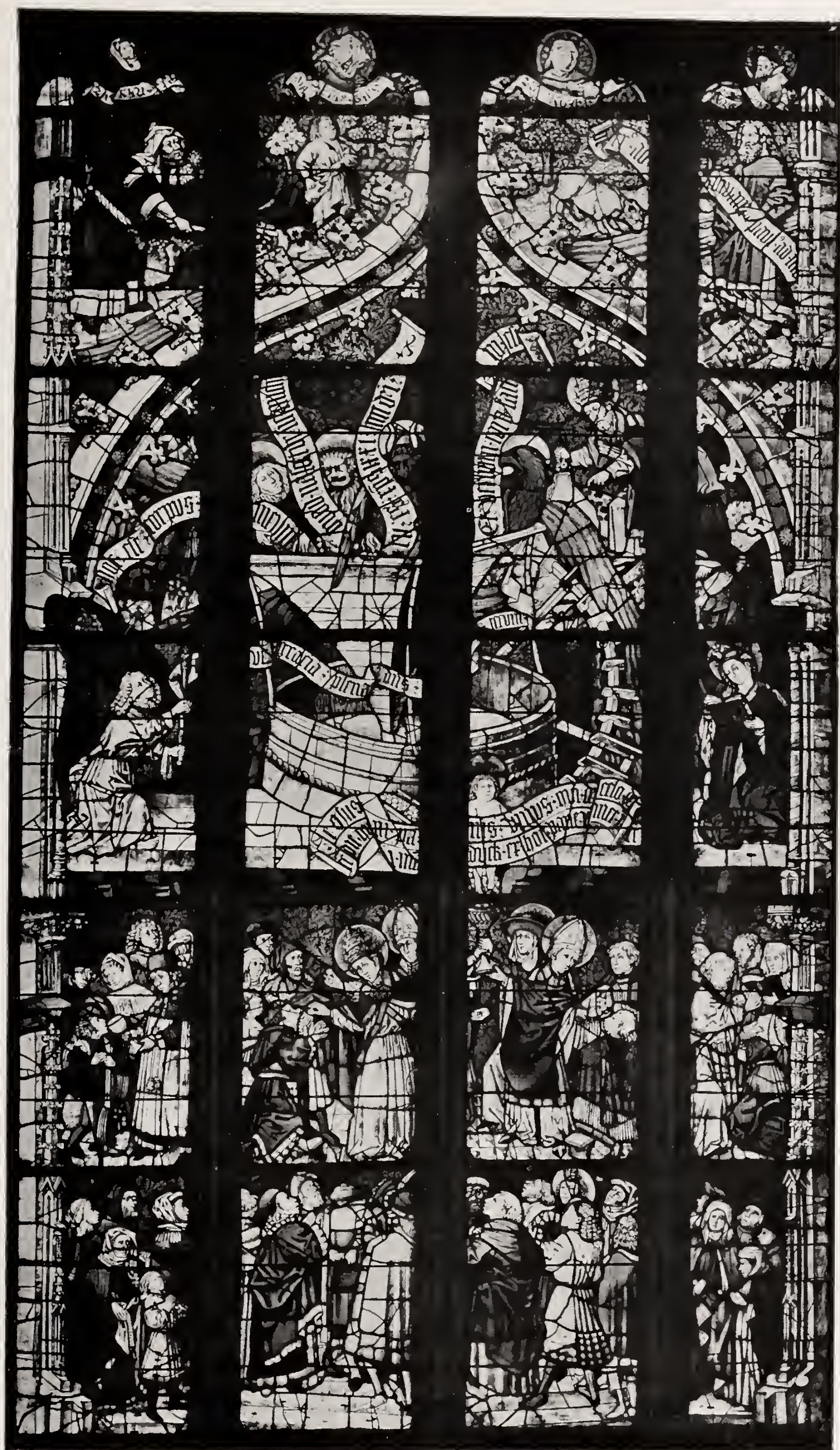


FIG. 160. — VERRIÈRE DITE « DE L'HOSTIE ». COLLÉGIALE DE BERNE.

sions vivantes si particulières aux artistes italiens d'alors. On pourrait citer un grand nombre d'ensembles dans d'autres petites localités, Lugano, Biasca, Locarno.

Les Vitraux religieux. — L'art du vitrail fut encouragé par l'essor que prirent les États à la suite des victoires remportées sur Charles le Téméraire. A Zurich, à Zoug, à Lucerne, les archives mentionnent des peintres verriers et des ouvrages d'une certaine valeur confiés à leurs soins, mais ces ensembles ne furent pas considérables et aucun d'eux n'est parvenu jusqu'à nous.

Alors que Zurich se débattait dans une guerre épuisante avec la république voisine de Schwyz, Berne ne cessait d'augmenter son pouvoir au cours du xve siècle. L'heureuse issue d'une campagne engagée en 1415 contre la maison d'Autriche fit rentrer sous sa domination l'Argovie avec le château de Habsbourg et l'illustre couvent de Königsfelden fondé et enrichi de trésors par la reine Agnès. C'est dans les environs de Königsfelden et avec le concours des religieux de ce couvent que furent exécutées les premières grandes verrières du xve siècle dans l'ancien État de Berne. Elles décorent l'église de Staufberg, près de Lenzbourg, et datent des années 1420 à 1430. Des scènes de la vie du Christ défilent devant nos yeux, encadrées de morceaux d'architecture que l'artiste empruntait sans doute aux décors des représentations scéniques très répandues à cette époque. Si, pour indiquer que la scène a lieu en plein air, l'artiste place des collines surmontées d'arbres à l'intérieur d'un édifice, c'est parce qu'il se souvient d'un décor de théâtre et non par suite d'une naïveté qui ne cadrerait nullement avec la technique assez avancée de son travail.

La Collégiale de Berne possède les plus belles verrières suisses du xve siècle. Elles décorent les baies du chœur, dans lequel elles furent placées avant l'achèvement complet de l'édifice. Les dates de leur exécution ont pu être établies d'après des documents d'archives. La verrière représentant des scènes de la Passion fut payée en 1441, mais des restaurations successives et radicales lui ont enlevé son cachet primitif. L'ensemble consacré aux *Dix mille martyrs* fut commandé en 1447, celui dit *de la Bible* en 1450, les verrières dites *des trois Rois* et *de l'Hostie* furent exécutées dans les années 1450 à 1456. Ces vitraux ont été altérés par la grêle, par le fanatisme des Réformés, qui a sévi avec plus de rigueur dans la ville de Berne que dans les régions environnantes, et par des restaurations nombreuses. Après les victoires remportées sur Charles le Téméraire, la légende des Dix mille martyrs devint populaire, en Suisse, et fut souvent représentée. C'est à elle qu'a été consacrée une des verrières, assez mal conservée, car sur une trentaine de compositions qui la décoraient, il n'en reste plus que onze. Le coloris est sobre, ce n'est

que dans les costumes que ressortent les tons éclatants particuliers à l'art du vitrail. On pourrait reprocher à l'auteur d'avoir sacrifié le style



Fig. 161. — Verrière dite « de la Bible » ; partie inférieure.
Collégiale de Berne.

monumental au désir de couvrir l'espace disponible de scènes. Il n'existe aucun lien décoratif entre ces diverses compositions qui se suivent comme des miniatures indépendantes.

L'auteur de la verrière dite *de la Bible*, dans laquelle nous voyons défiler des scènes de la Vie du Christ mises en parallèle avec des sujets de l'Ancien Testament, insère les divers épisodes dans les rameaux d'un arbre de Jessé dont le vigoureux relief donne à l'ensemble un caractère d'unité. La mise en scène des sujets est claire. Dans les médaillons du milieu, consacrés à la Vie du Christ, l'espace qui règne autour des figures produit un effet reposant; les draperies sont amples, les attitudes mesurées et les gestes à la fois sobres et vivants.

La verrière suivante, dans laquelle apparaît l'*Adoration des Mages* avec la suite des épisodes qui l'ont précédée, le voyage des rois et leur réception par Hérode, est entièrement subordonnée à un décor architectural, du style gothique flamboyant. Au bas du vitrail, on aperçoit les écussons des donateurs : l'avoyer de Ringoldingen, ses fils et leurs alliances. D'importantes restaurations ont altéré l'aspect primitif de ces compositions; c'est à elles qu'il faut attribuer le paysage d'allure moderne au fond de la scène principale.

Dans le vitrail consacré à l'*Hostie*, le décor est plus sobre et les scènes se détachent, non plus sur un paysage, mais sur un fond damasquiné. Nous y voyons un moulin dans lequel est broyée la manne que les dignitaires de l'Église distribuent aux fidèles. Les figures sont pleines de vie et poussées parfois jusqu'à la caricature.

L'église paroissiale de Bienne conserve un ensemble figurant la Vie du Christ et celle de saint Benoît, qui est daté de 1457, et offre plusieurs analogies avec les plus récents vitraux de la cathédrale de Berne.

Les ateliers de peintres verriers étaient, pendant ce temps, occupés par de nombreuses et importantes commandes. Des documents établissent qu'ils livraient des produits jusque dans les vallons les plus escarpés de l'Oberland. Selon toute vraisemblance, ces artistes étaient établis à Berne. En 1441, maître Jean d'Ulm fut chargé de la verrière consacrée à la Passion, mais il ne séjourna pas longtemps en Suisse. Plus tard, nous voyons apparaître les peintres verriers Nicolas et Pierre, qui tous deux occupent une situation considérable et font partie du conseil de la ville. Ils étaient originaires de Worms.

Les ateliers de Berne n'étaient pas des centres indépendants. Ils s'alimentaient, comme les autres arts, auprès d'un foyer plus intense, situé au delà des frontières suisses. Tout porte à croire que ce foyer était en Alsace. L'Alsace, plus fertile que la Suisse, introduisait ses produits dans les zones voisines, et il s'établissait entre ces deux pays des échanges commerciaux qui aboutirent à une entente politique. Les villes de Strasbourg, de Schlettstadt, de Colmar et de Mulhouse signèrent, en 1470, un traité d'alliance avec les Confédérés suisses. D'autre part, Berne avait fait venir de Strasbourg Matthieu Ensinger, le premier architecte

de sa collégiale, et de Westphalie Bernard Küng, qui, à partir de 1488, exécuta, dans cette même église, les sculptures du portail. Nous ne sommes donc pas surpris de rencontrer des analogies entre les vitraux d'Alsace et ceux de Berne. Ainsi que l'a établi M. A. Lehmann, les verrières d'Alt-Thann, qui datent des années 1430 à 1450, se rapprochent de celles du Staufberg, près de Lenzbourg, tout en leur étant supérieures; celles de sainte Catherine dans l'église Saint-Georges à Schlettstadt offrent des ressemblances avec les verrières de Berne consacrées à l'*Adoration des mages* et à l'*Hostie*.



Fig. 162. — L'Annonciation. Verrière du xve siècle. (Musée de Fribourg.)

L'encadrement architectural qui laisse les étages inférieurs disponibles pour la narration et se ramifie dans les pignons et arc-boutants des parties supérieures, la teinte grise du décor et le coloris éclatant des costumes usités à la cour de Bourgogne sont ressemblants dans ces divers ensembles. Si la verrière de Schlettstadt a été dessinée, comme on l'a supposé, par ce Hans Tieffenthal qui avait décoré à Bâle, en 1418, une chapelle d'après le modèle de la Chartreuse de Dijon, il se pourrait que les deux verrières de Berne fussent du même auteur. Cette hypothèse n'a de valeur qu'en ce qu'elle nous indique la véritable source à laquelle puisaient, à ce moment, les peintres verriers de la Suisse et de l'Alsace; c'est-à-dire la Bourgogne. D'ailleurs, en ce temps-là, les influences se transmettaient rapidement d'un endroit à l'autre par la gravure, et les xylographes fournissaient souvent le dessin des vitraux. Les verrières de l'*Adoration* et de l'*Hostie* à la Collégiale de Berne rappellent, soit par la disposition de certaines figures, soit par leur cadre architectural, des œuvres du maître

graveur E. S., et, si nous renonçons à lui en attribuer les modèles, nous n'hésiterons pas à reconnaître qu'elles sont toutes pénétrées de son idéal et de ses procédés.

L'église paroissiale de Hilterfingen, sur les rives du lac de Thoune, conserve un ensemble de vitraux qui fut, probablement, donné par Berneta de Scharnachtal, la châtelaine d'Oberhofen, en 1470, et commandé à un graveur de mérite, peut-être à Urs Werder. C'est une suite de petites verrières représentant des scènes de la Passion. Les teintes pâles jouent un rôle secondaire à côté du dessin qui est très vivant et correct. Malgré la simplicité des moyens employés, l'artiste excelle dans la mise en scène, tantôt dramatique, tantôt touchante, de ces sujets, et il met à profit, pour obtenir du relief, les ressources d'un clair-obscur délicat.

Hans Abegk, à qui furent confiés les verrières de Zofingen, en 1480, applique également au dessin les procédés des xylographes. On le remarque particulièrement aux yeux, qui sont traités comme dans les gravures sur bois. Si, à Hilterfingen, les couleurs étaient peu accentuées, elles scintillent ici en une harmonie de tons rouges, verts, violets, bleus et jaunes, qui se rapprochent du coloris éclatant des verrières de Berne.

La Suisse française n'a pas conservé des ensembles aussi considérables que les Cantons allemands. Ce n'est pas que les cathédrales de Genève, de Lausanne et de Sion aient manqué de verrières. Les registres de Genève mentionnent quelques donations de vitraux des peintres verriers au XVe siècle. Mais, après la Réforme, les sanctuaires furent mis à sac, et peu d'ouvrages d'art échappèrent au fanatisme destructeur. La cathédrale de Genève, en particulier, se présentait, au milieu du XVIe siècle, dans un état de délabrement pitoyable. Les hirondelles entraient et sortaient par les fenêtres et troublaient les assemblées religieuses, de telle sorte que le Conseil décréta, en 1577, de mettre des « filetz ou filz d'archaux aux fenêtres [1] ».

Malgré ces déprédations, la cathédrale de Genève possède encore, dans le chœur, quelques vitraux représentant des saints de grandes dimensions, surmontés de baldaquins. Ces œuvres dégradées ont été l'objet de restaurations. Mais elles trahissent un artiste capable et sont traitées d'une manière large, avec un modelé puissant qui en accentue le relief. Elles ont sans doute été données à la fin du XVe siècle par des chanoines de Genève.

La petite ville de Romont, dans le canton de Fribourg, était une place forte où résidaient volontiers les Cadets de la Maison de Savoie, qui cherchaient à se tailler un domaine propre dans le territoire de la Suisse française. L'église de cette ville, qui fut inaugurée en 1452, possède plu-

1. Alfred Cartier, *Les Genevois en* 1558, d'après un libelle contemporain. Genève, s. d.

sieurs vitraux, dont une *Annonciation* transportée aujourd'hui au Musée de Fribourg. Les ornements du cadre portent les couleurs et la devise de Savoie et trahissent ainsi l'origine du donateur. L'orfroie de l'ange annonciateur est également décoré de la croix de Savoie. Ce vitrail diffère sensiblement de ceux qui ont été faits dans la Suisse allemande. Le dessin est à la fois plus large et plus délicat, les teintes sont plus claires et le tout se rapproche de la grisaille plus que des verrières aux tons éclatants. Quoique moins habile, la facture offre quelques analogies avec les œuvres de Conrad Witz et trahit la main d'un artiste qui vivait dans le milieu de l'école bourguignonne.



Fig. 163. — Le comte de Werdenberg-Albeck, grand maître de l'ordre de St-Jean de Jérusalem. Vitrail du xve siècle.

(Musée de Fribourg.)

L'usage des vitraux profanes se répandit en Suisse à partir de la seconde moitié du xve siècle. Déjà Aeneas-Silvius Piccolomini avait mentionné, avec éloge, en 1436, à propos de son voyage au Concile de Bâle, de nombreux intérieurs ornés de vitraux, mais ce ne fut que plus tard, à partir de 1460, que cette spécialité d'art fut mise à la mode. Primitivement, les fenêtres étaient composées de rondelles de verre opaque, comparables à des fonds de bouteilles. Dans le but de rompre la monotonie du dessin et de la couleur grise, on introduisit des verres coloriés composés d'après une formule héraldique. Tout d'abord les salles des édifices gouvernementaux furent ainsi décorées, puis les citoyens se firent mutuellement présents de vitraux pour en orner leurs appartements. Cette habitude prit une telle extension, que les chroniqueurs du temps en blâmèrent l'excès. Les gouvernements, de leur côté, furent obligés d'en restreindre l'usage par la promulgation de lois somptuaires.

Si le grand art du vitrail religieux a été cultivé surtout en France, les petits vitraux profanes ont leur patrie en Suisse. On en trouve dans la plupart des musées d'Europe ainsi que dans de nombreuses collections particulières. Depuis la création du Musée national suisse, un véritable effort s'est dessiné pour ramener dans leur pays d'origine les pièces de marque disséminées à l'étranger, et grâce surtout à l'initiative intelligente de son ancien directeur, M. Angst, cette collection a réussi à conquérir toute une série de chefs-d'œuvre.



Fig. 164. — Vitrail portant l'écusson de la famille d'Avenche (xve siècle).

(Musée de Fribourg.)

La Suisse française n'a pas été, dans l'industrie du vitrail profane, aussi prospère que la région allemande. A quoi faut-il attribuer ce phénomène? Sans doute à l'importance secondaire qu'y prirent jusqu'au commencement du xvie siècle, les municipalités à côté du pouvoir religieux représenté par les puissants évêques de Genève, de Lausanne et de Sion, et par les monastères de Bonmont, de Romainmotier, d'Hauterive, de Payerne et de Saint-Maurice.

Le vitrail profane prend, en Suisse, un caractère particulier. Si d'autres pays, l'Allemagne du Sud, par exemple (Nuremberg, Augsbourg), cultivent cette spécialité, nulle part elle ne jouit d'une aussi grande popularité que sur le sol helvétique. Les gouvernements suisses donnent des vitraux à leurs ressortissants pour récompenser leurs services ou pour les encourager à embellir les villes par la restauration de leurs façades. Ces mêmes gouvernements échangent entre eux des verrières destinées à rappeler leur alliance ou leur bonne entente. De là provient la vogue et la qualité supérieure des vitraux suisses au xve siècle. Ils ont l'importance sociale des grandes séries de portraits dans les villes hollandaises du xviie siècle et des fresques dans les monastères italiens du xve siècle. Les sociétés d'arquebuse et les abbayes en garnissent leurs salles. L'usage s'en répand partout, jusque dans les humbles chalets des montagnards. On en rencontre dans les val-

lées de Zweisimmen, de Frutigen, du Valais. Les aubergistes en demandaient à la Diète helvétique en invoquant pour raison la nécessité de loger les délégués officiels de la Confédération.

Le style se développa de bonne heure dans ces petites verrières. Gœthe admirait en elles « la fierté des guerriers, l'allure superbe des animaux héraldiques, la puissance du relief et la vivacité des couleurs ».

Ce style héraldique, qui est le caractère propre des vitraux profanes, apparaît déjà au xivᵉ siècle, dans les verrières de Königsfelden. Au siècle suivant, il s'affirme et se crée une formule. Quoique petites, ces compositions se plient à des lois de mise en page. L'écusson est généralement soutenu par des animaux ou des guerriers et encadré, suivant l'époque, d'éléments empruntés à l'architecture (colonnes, chapiteaux, plinthes, architraves), ou à la végétation (palmes, roses, lys). Les plus beaux morceaux de cette industrie datent du xviᵉ siècle. Mais la mode en était déjà répandue au xvᵉ, et les collections suisses ont conservé des spécimens de ce temps qui permettent de suivre l'art du vitrail profane dans son émancipation graduelle des verrières religieuses.

IV

LA PEINTURE EN ANGLETERRE DU XIIe AU XVe SIÈCLE[1]

On a longtemps vécu en France sur cette idée qu'il n'y avait pas eu d'art britannique proprement dit, c'est-à-dire d'œuvres exécutées dans la Grande-Bretagne par des artistes indigènes, antérieurement au XVIe siècle. Elle était radicalement fausse et, déjà, Horace Walpole en avait fait justice dans ses anecdotes sur la peinture. Mais les recherches patiemment poursuivies par les érudits d'outre-Manche ont permis de relever un grand nombre de monuments intéressants remontant au moyen âge. Malheureusement, à part quelques traces de couleur, il a été impossible de rien retrouver qui remontât au delà de l'invasion des Normands. Seules, les chroniques peuvent nous donner quelque idée des ouvrages de cette période. C'est ainsi que, d'après Bède le Vénérable, en 678 l'évêque Bénédict rapporte de France, pour son monastère de Weremouth, des portraits de la Vierge, des Apôtres, des sujets tirés des Évangiles et de l'Apocalypse; ils étaient sur des panneaux de bois qui furent disposés le long des murs intérieurs de l'église. De nouveau, en 685, il orne son monastère avec les sujets suivants, dont le parallélisme symbolique répondait bien à la subtilité des scolastiques : *Isaac portant le bois pour le sacrifice*, *le Christ portant la croix*, *le Serpent d'airain* érigé par Moïse, *la Crucifixion*. Dès 674, Wilfrid, évêque d'York, faisait décorer les murs, les colonnes et l'arc du sanctuaire de son église « *historiis et imaginibus et variis celaturam figuris ex lapide prominentibus et picturarum et colorum grata varietate* ». Celles-ci furent très probablement exécutées à même la muraille, et réalisèrent ainsi l'union intime de l'édifice et de son décor. D'après Gurton, en son histoire de l'église de Peterborough, « on voyait, il y a peu d'années, une porte où étaient représentés l'abbé Hedda et le Roi ou Capitaine des Danois ». Actuellement les plus anciens vestiges peints sont des ornements : à Durham, dans la crypte de la cathédrale à Canterbury, dans le transept Nord de celle de Winchester; ils consistent en zigzags, bandes, médaillons contenant des feuillages; les figures (des anges) les plus anciennes se voient à Worcester et à Saint-Albans.

Bientôt, avec le XIIe siècle, des ensembles apparaissent : la Crucifixion, le Jugement dernier sont souvent traités. Les recherches sont malheureu-

1. Par M. Henry Marcel.

sement difficiles, l'humidité ayant rongé la plupart de ces peintures, et l'incurie des hommes en ayant détruit un grand nombre. Ce fut, en effet, jusqu'au milieu du siècle dernier, une habitude, lorsque la chute d'un badigeon de chaux avait mis à nu quelque sujet peint, de le recouvrir aussitôt d'un enduit nouveau, soit par amour de la propreté, soit par un reste de cet esprit puritain qui s'attaqua, au XVIIe siècle, avec tant de violence, aux représentations figurées des choses de la foi. Tout au plus, les moins inintelligents des curés laissèrent-ils quelque artiste de passage, ou quelque délégué d'une société archéologique, prendre copie des parties les mieux conservées de ces ouvrages. C'est dans les collections du British Museum, du South Kensington Museum, et surtout de la Société des Antiquaires de Londres, que cette période de l'art anglais peut être étudiée avec le plus de profit; encore le caractère fragmentaire des reproductions, la qualité souvent médiocre du dessin, et l'échelle nécessairement très réduite des figures, ne permettent-ils que des conclusions approximatives sur l'intérêt et la valeur artistique des originaux.

Négligeant nécessairement la plupart de ces peintures, nous nous bornerons à signaler les ensembles les plus importants. Une remarque s'impose tout d'abord ; on a vu précédemment la brillante floraison de l'enluminure en Angleterre : les psautiers de saint Albans, d'Eadwin, moine de Christ Church à Canterbury, la Bible de Winchester, étudiés dans le tome Ier de cet ouvrage (p. 737-744), ont montré l'existence de traditions et de procédés d'art dérivés de l'école byzantine, mais souffrant déjà, dans la représentation des sujets sacrés, certains traits d'observation, notamment l'exacte représentation du costume contemporain de l'auteur ; l'inhabileté de l'artiste s'y manifestait surtout dans le traitement tout conventionnel de la physionomie humaine. Ces caractères se retrouvent invariablement dans les peintures murales de la même époque ; les ouvriers assez grossiers qui les ont tracées ont visiblement pris pour modèles les plus connues de ces enluminures, en y introduisant diverses maladresses de leur cru.

Les églises de la période romane offraient à la décoration de vastes champs : c'étaient les plafonds, les entre-fenêtres, l'arc ou *chancel* séparant la nef du chœur, les absides, etc. La division naturelle des premiers en compartiments, y fit prédominer les figures isolées ; mais partout ailleurs elles se groupèrent, et la vaste surface du chancel, par sa forme cintrée, se prêta à merveille à la mise en scène du Jugement dernier, avec ses deux masses symétriques d'élus et de damnés, dominées par le Christ, arbitre souverain du salut et de la damnation. C'est ainsi qu'à Peterborough des motifs en forme de losange représentèrent au plafond l'Agnus Dei, saints Pierre et Paul, Édouard roi et martyr, et Édouard le Confesseur, Moïse et divers rois et archevêques, entremêlés de figures grotesques : singe sur une chèvre, âne harpiste, homme ridicule jouant du violon,

femme dans une voiture marchant sans attelage, etc. A Kempley, dans le Gloucestershire, le plafond figure le Christ en majesté, beaucoup plus grand que nature, entre les symboles évangéliques, le soleil, la lune, quatre séraphins, saint Pierre et une figure couronnée qu'on croit la Vierge, le tout peint en blanc, noir, rose et jaune, sur fond brique. A droite et à gauche du chancel sont six apôtres dans des niches; deux niches renferment chacune un donateur, sans doute; à l'extrémité Est du chancel, un évêque en dalmatique blanche et chasuble bleu sombre, avec du jaune, bénit de la main droite et tient sa crosse de l'autre; la figure a un caractère sacerdotal marqué; mais les autres, les Apôtres notamment, offrent une gaucherie extrême, avec leurs mains jointes, leurs têtes contournées, leurs yeux en l'air. A Patcham, en Sussex, un *Jugement dernier* a été découvert en 1859 sur le chancel; à la gauche du Sauveur, un évêque sort d'une tombe, accompagné de deux enfants en vie, qui le font considérer comme saint Nicolas. A Westmeston, en Sussex, une importante peinture, aujourd'hui détruite, représentait la Descente de croix, au mur Est de la nef. Toutes ces décorations remontent au XIIe siècle. Celles de Barfreston, dans le comté de Kent, ont également été badigeonnées, en 1850, après qu'on les eut découvertes; des dessins coloriés en existent heureusement à la Société des Antiquaires. Au fond du chœur, dans la fenêtre de droite, était peinte l'Annonciation, dans celle de gauche, c'étaient les Mages, en robe et chaussures pourpre galonnées, une couronne fermée sur la tête, devant la Vierge auréolée, vêtue d'une robe jaune, un voile rouge tombant sur ses épaules; l'Enfant était assis sur elle, conscient comme un petit personnage et donnant en quelque sorte audience aux trois rois. Des saints et saintes décoraient d'autres fenêtres; au-dessus, un bandeau d'anges et d'évêques à mi-corps. L'ensemble offre un caractère byzantin, mais une réelle grandeur de style.

A Hardham, dans le West Sussex, des peintures du commencement du XIIe siècle, très peu distinctes, subsistent au mur Est de la nef; ce sont, aux deux côtés d'une chapelle, le Christ parmi les docteurs, des anges encensant l'Agneau (ceux-ci au tympan de l'arc), la Visitation, l'Annonciation; les robes des personnages sont brunes ou jaunes, à semis de points blancs, les auréoles vertes; les anges ont un manteau blanc sur une robe rose; les fonds sont treillissés, les figures raides; les têtes sont de véritables mufles aux yeux saillants. Au mur Ouest du chancel, une Tentation d'Adam et Ève par le serpent est extraordinaire : nos premiers parents y exhibent de grands corps aux côtes saillantes, à l'abdomen proéminent comme une outre, au nombril énorme. A Chaldon, en Surrey, est une curieuse représentation, en blanc sur bistre, de l'Échelle du salut de l'âme. Une infinité de petits corps grimpent aux barreaux, dans toutes les positions; plusieurs tombent; des anges les accueillent en haut de la montée; l'un fait la pesée des âmes.

l'autre enfonce la Croix dans la gueule d'un démon terrassé ; en bas, des diables bouillent les damnés dans des chaudières, les grillent, les tenaillent ou les scient. Les anges sont de fines créatures longues, les démons de gros êtres aux pieds fourchus et amorphes, avec des têtes énormes. L'œuvre est de la fin du XIIe siècle ; l'artiste, déjà subtil, a tenu à faire prédominer chez les uns l'âme, et la matière chez les autres. On a découvert en 1898, dans la cathédrale de Norwich, à la voûte de l'aile du sud de la





Phot. Emery Walker, Londres.

Fig. 165. — Adoration des Mages, à Barfreston (Kent).
D'après un dessin colorié, à la Société des Antiquaires de Londres.

nef, deux beaux médaillons : dans le plus élevé, un clerc et un laïque assis devant une table comptent de l'argent; au-dessous, une figure mitrée est en prière. Dans le tympan de l'arcade qu'ils bordent, au-dessous d'un roi en robe verte et chaussures pourpre, assis à la retombée de la voûte, deux jeunes gens sont debout : l'un en longue tunique verte à manches jaunes et grand manteau attaché sur l'épaule, l'autre en courte tunique pourpre bordée de bleu, manteau jaune, haut de chausses vert collant, tous deux très élégants et souples de galbe. A la voûte de la chapelle des reliques, sont quatre groupes de trois personnages, occupant chacun une section triangulaire, d'effet simple et large : un évêque entre saint Edmond et saint Laurent; la Vierge entre sainte Catherine et sainte Marguerite; saint Martin, saint Nicolas et saint Richard de Chichester ; saint Pierre,

saint Paul et saint André. Ces peintures, de la même époque que les précédentes, marquent un singulier progrès sur elles.

La chapelle souterraine de Saint-Gabriel, dans la cathédrale de Canterbury, offre les vestiges d'une décoration murale intéressante, de la même époque à peu près. Les sujets représentés sont : à la voûte un Christ bénissant, porté par quatre séraphins ; au mur Est, saint Jean écrivant l'Apocalypse, les anges des sept églises, et les sept étoiles dans des médaillons ; au mur Sud l'Annonciation, la Salutation et la Nativité ; au mur Ouest les événements qui accompagnèrent la naissance de Jean-Baptiste : Élisabeth, l'enfant sur les genoux, reçoit la visite de Zacharie et tend un philactère où est écrit : « Mon fils s'appellera Jean ». On le déclare au grand prêtre, assis et coiffé d'un bonnet conique, qui inscrit sur une banderolle : « Jean est son nom ». Les ajustements des personnages, sinon leurs expressions figées, leurs gros yeux immobiles et leurs attitudes d'une raideur toute byzantine, sont intéressantes. Le grand prêtre et ses assistants portent des tuniques droites à bordures brodées, avec des manteaux courts, des chaussures ornées de lignes et de points, la barbe et les cheveux faits de traits ondulés ou de boucles rondes ; Élisabeth a une robe blanche, un voile bleu, une couverture brique à son lit ; le corps de l'enfant est serré dans un maillot. On a découvert il y a quelques années, dans la chapelle dite de Saint-Anselme, de l'église supérieure, un saint Paul mordu par le serpent, demi-nature, d'un beau caractère de force et de gravité.

Nous ne nous étendrons pas davantage sur ces descriptions ; il est difficile d'en tirer des données d'ensemble sur les caractères de l'art anglais à cette époque ; on n'y discerne aucun courant prédominant, l'idéalisme très conventionnel du temps s'y mêlant à des inspirations réalistes volontiers triviales. L'éducation des praticiens est assez faible, leur dessin très approximatif et très sommaire ; ils aiment visiblement les notes fortement colorées, mais les années ont fait à cet égard leur œuvre de destruction et, les intempéries aidant, n'ont laissé que des indices de ce que put être le revêtement polychrome des églises du XII[e] siècle ; le procédé employé est à peu près partout celui dit *a tempera*, c'est-à-dire les couleurs, délayées dans de l'eau, apposées sur un enduit sec. Quels sont les auteurs probables de ces compositions anonymes ? Aucun détail, ou presque, ne nous est fourni à cet égard par les archives locales ; mais on peut déduire l'existence d'ateliers locaux, formés d'artistes indigènes, des registres de comptabilité des travaux considérables exécutés, pour le compte des rois successifs, dans les divers bâtiments qu'ils occupaient. Les rôles de dépenses ne remontent à la vérité qu'au premier quart de XIII[e] siècle, mais il est à croire que les éléments du personnel artistique recruté pour les besoins du souverain se rencontraient déjà, préexistants, dans le pays ; la

nationalité de plusieurs des peintres qui y sont désignés, prouve bien, ce personnel n'ayant pu être improvisé, que les éléments s'en trouvaient déjà, plus ou moins épars, sur le sol anglais.

L'avènement d'Henri III, en 1216, imprime une grande activité au mouvement. En 1219 apparaît le nom de Walter de Colchester, des peintures sont entreprises à Woodstock Palace en 1220; des tablettes représentant la Crucifixion, et une Majesté, avec les quatre Évangélistes, sont peintes pour la chapelle de Guildford Castle. Othon l'orfèvre, maître d'œuvre à Westminster, y travaille à la « chambre peinte ». En 1239, c'est à la chambre de la Reine qu'on le voit occupé, en collaboration avec son fils Édouard. En 1240, celui-ci paraît lui succéder dans son rôle directeur, (d'où le nom d'Édouard de Westminster qu'on lui donne souvent); il peint sur un manteau de cheminée une allégorie de l'Hiver. Bientôt les commandes se pressent : il est chargé de faire une chapelle à Westminster pour la châsse d'Édouard le Confesseur, et de peindre sur les murs l'histoire de sa vie; il représente celle de saint Eustache dans une chambre basse, et, dans la fenêtre du gable, celles de Salomon et de Marculfe. Dans la chapelle de Jean l'Évangéliste, il avait, dès 1240, reçu l'ordre de peindre Édouard le Confesseur donnant son anneau à saint Jean, déguisé en pèlerin; dans la chapelle de saint Pierre, il plaça celui-ci en habits pontificaux, saint Christophe portant Jésus enfant, et, sur leurs autels respectifs, saint Nicolas et sainte Catherine. En 1242, il représente à Westminster les Évangélistes; en 1245, ce sont les Apôtres, le Roi et la Reine, sur un côté du chancel, dans la chapelle de saint Étienne; en 1250, les Apôtres, autour de la chapelle, et le Jugement dernier sur le côté Ouest; il décore ensuite la chambre d'Antioche, ainsi nommée d'un manuscrit de la Geste d'Antioche qu'elle renfermait; le même sujet fut peint au château de Clarendon. En 1249, un nouveau venu, Jean de Saint-Omer, peint la garde-robe du Roi « dans la manière dont elle avait été commencée »; en 1255 apparaît le nom de Peter de Hispania; après l'incendie de 1262, Walter de Durham restaure



Phot. Emery Walker, Londres.

FIG. 166. — Saint Paul mordu par le serpent.
Chapelle Saint-Anselme, dans l'église supérieure de Canterbury.

les peintures endommagées; en 1272, on voit Peter de Hispania à l'ouvrage sur deux tablettes pour l'autel de la Vierge, à l'abbaye de Wesminster; il est l'auteur probable du « frontal » d'autel conservé jusqu'à aujourd'hui et dont nous parlerons plus loin; en 1292, maître Walter restaure des peintures; en 1294, il travaille, assisté de son fils Thomas; en 1300, il est à l'œuvre pour la chaire du couronnement, à Westminster.

Même activité déployée dans les autres châteaux royaux. A Windsor, en 1242, Édouard de Westminster représente, dans la chapelle du Roi, des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament. Dans le « cloître du Roi» , ordre à maître William de peindre les Apôtres. Cet artiste reçoit 2 shellings de gages par jour, les couleurs étant payées à part. A Winchester, dans la chambre du Roi, le shérif de Southampton reçoit, en 1233, l'ordre de faire peindre « les mêmes histoires et peintures qui y avaient été peintes auparavant ». Dans la chapelle de la Reine, au même château, ordre de faire les images de saint Christophe portant Jésus, et du roi Édouard donnant son anneau. Dans la nouvelle chapelle du Roi, en 1250, on représente l'histoire de Joseph. Au château de Woodstock, dans la chapelle, en 1232, ordre de peindre, au pourtour, le Seigneur en majesté et les Évangélistes, et sur un côté saint Edmond, sur l'autre saint Édouard. Au château de Guildford, en 1255, dans la chapelle, on exécute un Crucifix entre Marie et saint Jean, et le Seigneur en majesté avec les Évangélistes; en 1260, la Vierge, saint Jean et saint Édouard. En 1259, ordre à William de Florence de faire des restaurations dans le grand hall et des devants d'autels dans la chapelle. Au palais de Clarendon, en 1250, on peint l'histoire d'Antioche et le combat singulier du roi Richard Cœur de Lion. Au palais de Nottingham, en 1252, ordre de peindre, autour de la chambre de la Reine, l'histoire d'Alexandre. Au château de Northampton, en 1252, le sujet prescrit est Lazare chassé par le riche; au château de Dublin, en 1243, dans le hall, le Roi, la Reine et leurs barons.

Lors de l'incendie de Westminster en 1262, les peintres officiels étaient : Othon l'orfèvre, Édouard son fils, William (apparu en 1240), Peter de Hispania. Horace Walpole a confondu à tort William de Westminster et William de Florence, car le premier restaurait ses propres peintures à Westminster et à Windsor, au moment où l'autre travaillait à Guildford; (à Saint-Albans, nous voyons, en 1219, Walter de Colchester, en 1249, Jean de Saint-Omer déjà nommés, sans omettre Guillaume le franciscain, miniaturiste expert). En 1253, Peter de Hispania est aux gages journaliers de six francs, pour ses travaux de restauration à Westminster. Les rôles de dépenses de la décoration de la chapelle Saint-Étienne, en 1292-94, énumèrent les matières employées (il est à noter que l'huile y figure), le temps passé au travail par les artistes, leurs noms et leurs gages. Une semaine de gages, pour Walter de Durham, est tarifée

7 shellings[1]; John de Sodingdon, John de Carlisle et Roger de Winchester reçoivent chacun 2 sh. 6 pour six jours; Thomas de Worcester, 1 sh. 3 pour trois jours; Roger de Beauchamp et Roger d'Irlande, 5 deniers pour un jour; Thomas, fils de Walter, 1 sh. 6 pour six jours; Henri de Sodingdon, 1 sh. 3 pour le même temps.

Les principaux ouvrages peints datant du XIII[e] siècle figurent néanmoins dans les églises de province, la plupart des châteaux ayant disparu et Westminster n'ayant gardé, de cette époque, que deux portraits et le frontal déjà mentionné. Nous terminerons par eux.

A Rochester, dans le Kent, la cathédrale conserve une « roue de Fortune » intéressante : la Fortune, couronnée, tient de la main droite un des rayons de la roue, au sommet de laquelle est une figure assise, tandis que deux autres s'escriment pour l'atteindre; dans la partie effacée s'entrevoient des personnages qui tombent et d'autres qui montent. Il y a, sinon de l'expression, du moins assez d'aisance et d'entrain dans cette composition. A Sasby, près de Richmond, sur le chancel se voient deux bergers en sayon à capuchon et en chaussures molles de cuir, à qui un ange montre une banderolle annonçant la Nativité. Le geste du premier, qui s'agenouille, la tête baissée et les bras en croix, celui de l'autre qui les écarte avec surprise en fléchissant les jambes, sont pleins de naturel. Il y a également, sur le jambage d'une fenêtre, un semeur, sa corbeille attachée au cou, jetant le grain de la main droite et suivi d'un corbeau; il porte le même costume et offre les mêmes qualités que les bergers. A Winchfield, dans le Hampshire, subsiste un ensemble décoratif important du XIII[e] siècle (sans préjudice d'un Jugement dernier de la fin du XIV[e]). Au mur du nord, le Christ marchant sur la mer; sur celui du sud l'Histoire de Lazare et du riche. Ce dernier, attablé avec trois dames, donne au portier l'ordre de chasser Lazare, qui mendie à sa porte, les membres couverts de plaies que lèche un chien. A côté, Lazare est mort, les bras croisés; un ange reçoit son âme sous la forme d'un enfant. On voyait aussi, avant que la maladresse d'un ouvrier eût détruit cette partie, Lazare, en enfant nu, reçu au ciel par une majestueuse figure nimbée et vêtue de noir; au-dessous étaient des flammes d'où émergeait une partie du corps du riche.

On découvrit, en 1853, sur le mur Nord du bas côté gauche de l'église Saint-Jean, à Winchester, allant du toit jusqu'à 2 mètres 50 du sol, un Jugement dernier échelonné sur trois bandes, avec l'ordonnance habituelle de ces compositions : Jésus assis, montrant ses plaies, entre deux anges

1. C'est lui qui peignit le couvercle de la tombe de la reine Éléonore. Le rôle du peintre était, d'ailleurs, très subordonné : dans les comptes relatifs à la croix d'Éléonore, en 1292, le *cementarius* tient la première place, et même cent cinquante ans plus tard, dans le monument du comte de Beauchamp à Warwick, le *marbler* (marbrier) vient comme directeur en chef du fondeur et du *coppersmith* (façonneur de cuivre?) qui étaient les artistes chargés des figures.

porteurs des instruments de la Passion, les Apôtres rangés à ses côtés, la Vierge implorant sa miséricorde, les damnés à droite du saint Michel pesant les âmes, les élus conduits par saint Pierre à gauche, le dessous étant occupé par la mise en scène de la Résurrection. Il y a du mouvement dans cette composition, mais rien de fortement caractéristique, aucune expression profonde, aucun geste trouvé. Un Christ bénissant, entre les Évangélistes, un Christ saignant du haut de sa croix, dans un vase et sur un livre tenu par deux moines, un saint André en robe rouge, sur sa croix en X, complètent cette décoration.

Au mur Sud du même bas côté, la même année, on mit à nu une des plus curieuses parmi les nombreuses représentations du meurtre de Thomas Becket : il est à demi tombé, de trois quarts, le crâne littéralement décalotté par l'épée de Richard de Brito; il tient de la main gauche un livre contre lui, la droite se tend vers les meurtriers; il porte sur une tunique rouge un manteau long bordé de noir, les sandales sont bleues, avec une croix. Édouard Grim, en habit de bénédictin, est derrière lui, avec la croix archiépiscopale, et repousse l'épée de William de Tracy, en armure de mailles complète, comme les trois autres chevaliers, avec un surcot rouge, une épée droite et un écu à ses armes; Reginald Fitz Urse frappe le prélat à l'épaule gauche; quant à Hugues de Marville, l'épée prête à sortir du fourreau, il est à côté de la porte, qu'il semble surveiller. Les têtes sont peu expressives, surtout celle de l'archevêque et de son assistant; tout l'intérêt du drame réside dans la précision de la mise en scène. A Preston, près de Brighton, le même drame a été représenté à la même époque : Thomas Becket tombe, les bras écartés, contre l'autel, frappé de deux coups terribles à la tête; l'assistant paraît avoir eu, dans son geste de défense, les doigts coupés par une des épées. Il y a ici plus de mouvement et de pathétique qu'à Winchester.

Enfin l'abbaye de Westminster conserve, dans la *Jerusalem chamber*, le frontal mentionné plus haut, ouvrage d'un art raffiné, distribué en compartiments géométriques savamment alternés, aux bordures dorées, incrustées de gemmes, mais malheureusement dans un état de dégradation qui a rendu la majeure partie des sujets peints presque invisible. Ce qui en subsiste de plus distinct est une figure de saint Pierre debout, tenant les clés, la tête de trois quarts penchée en avant, d'allure imposante, dans le rythme grave de son geste et le jeu large de ses draperies; parmi les quatre compositions, le Miracle des pains a presque entièrement disparu; la Guérison de l'aveugle n'est plus qu'un souvenir; une copie conservée au South Kensington Museum permet d'apprécier la Résurrection de la fille de Jaïre : Jésus, penché sur le lit de l'enfant, qui se redresse doucement, lui prend la main entre les siennes; les Apôtres font des gestes de surprise. Il y a dans la scène une onction qui évoque des souvenirs

très précis de l'école toscane. L'attribution du frontal à un artiste méridional est en parfaite concordance avec l'impression qu'il produit.

Dans le *presbitery* de la cathédrale, à droite du maître-autel, sont quatre stalles de bois à pignons feuillagés, dont deux ont des portraits peints de grandeur nature. Le plus rapproché de l'autel représente ou le roi Sebert, fondateur de l'abbaye, ou Édouard le Confesseur, constructeur de l'église. Il est barbu, porte une couronne à feuilles de fraisier, une tunique rose que recouvre un manteau de satin gris doublé de fourrure et bordé d'une broderie verte, blanche et rouge. Il tient, de sa main droite gantée, un sceptre surmonté d'une petite église, et relève la gauche, comme pour souligner une recommandation. Le fond est brun foncé. L'autre montre Henri III, sur fond bleu sombre orné de lions passants, regardant son prédécesseur. Il a une tunique rouge, nouée à la taille par un galon élégant qui pend jusqu'aux pieds, et, par-dessus, une robe brune fourrée, bordée d'un galon brun pâle, blanc et rouge; elle s'attache sur l'épaule par une broche carrée. Le Roi tient le sceptre contre lui, et présente trois doigts de la main gauche, il est glabre et porte les cheveux enroulés; sa couronne alterne les perles d'or et les feuilles de fraisier. Les deux figures ont l'aspect élancé, l'attitude souple, les mains longues et pliantes. On ignore l'auteur de ces peintures, mais il est permis de le croire indigène, le caractère septentrional y étant nettement accentué. Non loin de ces portraits, la chapelle Sainte-Foi, attenante au bas côté de droite, contient une longue figure de la sainte debout, couronne tréflée en tête, tenant de la main gauche un gril, de la main droite serrant un livre sur sa poitrine; elle est en robe bleue et manteau rouge à bord d'hermine, l'expression du visage est sérieuse jusqu'à l'austérité. L'auteur, un moine anglais, se serait représenté à mi-corps dans son médaillon à gauche. L'œuvre paraît du XIIIe siècle.



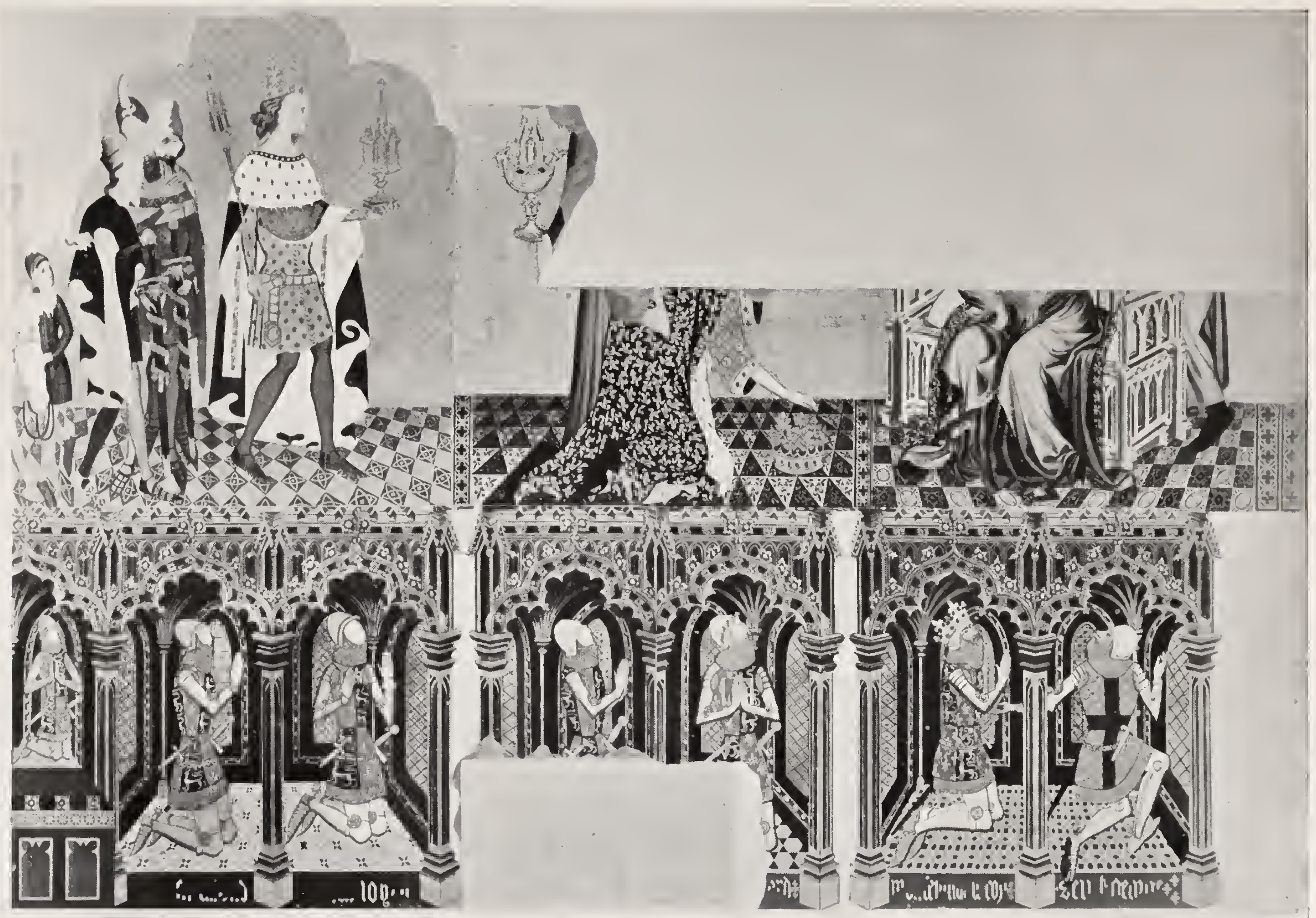
Phot. Emery Walker, Londres.

FIG. 167. — Le Meurtre de Thomas Becket. Église de Preston.

Ces vestiges de la décoration trécentiste de Westminster sont malheureusement bien peu de chose, auprès de ce qui s'en est perdu. En 1819, au cours de réparations effectuées dans l'ancien palais que remplace

le Parlement actuel, et portant sur la « chambre peinte », on découvrit tout un cycle très important de représentations murales; le peintre Stothard les copia à l'aquarelle pour la Société des Antiquaires, et ces copies sont reproduites dans le tome VI des *Vetusta Monumenta*. Les peintures étaient arrangées sur les murs en une succession de sujets, sur six bandes dont la dimension allait croissant, à mesure qu'elles s'éloignaient de l'œil, en sorte que la bande d'en haut avait trois fois la taille de la plus basse. M. Prior les attribue à maître Walter, qui les exécuta en 1280 et ensuite les répara, avec l'aide de son fils, en 1297, et une seconde fois en 1320. D'autres les croient antérieures à l'incendie de 1262. Les sujets traités étaient les suivants : *Histoire de Joab et d'Abner*; *Martyre de la mère et de ses sept fils* et *Sacrifice d'Antiochus*; Histoires d'Antiochus, d'Abimélech, d'Ézéchias; *Captivité de Joachim et des Juifs* sous Nabuchodonosor; *Élie et Élisée*, *miracles d'Elisée*; *la Fuite d'Assyrie*; *Actes de Judas Macchabée*, Histoire de Matthias et des Macchabées; *Couronnement d'Édouard le Confesseur*, *guerriers à cheval*, *victoire des Vertus sur les Vices*, *le roi Édouard et le pèlerin*, le *Triomphe de la Vertu*, décors ornementaux. Stothard parle également d'une série de sujets représentant les occupations des mois de l'année, qui formaient, croit-il, la frise d'une cheminée.

Le caractère général de ces peintures était très nettement réaliste; au lieu de Juifs et d'Assyriens de convention, les artistes avaient pris des hommes de leur temps et, à quelques exceptions près (pour les gros personnages, rois, grands prêtres, etc.), reproduisirent exactement leurs costumes, équipements et armes. Les soldats portent le haubert, chemise de mailles recouvrant les mains et faisant serre-tête, le heaume conique à nasal. Les civils ont la tunique longue serrée à la taille, les femmes le pelisson et le bliaut et, parfois, la coiffe en forme de toque, avec une sorte de mentonnière. Les combats ne manquent pas d'entrain; la gesticulation est animée, mais gauche à la fois par le mouvement et le dessin défectueux des membres. Les figures de Vertus (Largesse, Débonnaireté) ont un certain style, dans leur action calme de forces irrésistibles, l'une foulant aux pieds l'Avarice, qu'elle perce de sa lance, l'autre la Colère, sur laquelle elle brandit ses verges. Les scènes de violence : supplices par l'ablation de la langue, l'immersion dans la chaudière, Antiochus précipité de son char, etc., n'offrent pas tout le pathétique désirable; les épisodes tranquilles ou empreints de solennité conviennent mieux, sinon au tempérament, du moins à la timidité un peu gênée de l'auteur de ces peintures : le Couronnement d'Édouard, entre autres, a de la majesté, avec ses prélats mitrés tenant la crosse haute, en signe d'acclamation, tandis que deux d'entre eux posent la couronne sur la tête du roi. On trouve, dans le dessin, des rencontres heureuses : un des miracles d'Élisée contient un torse de jeune homme si souplement modelé, qu'on soupçonnerait Sto-



Phot. Emery Walker, Londres

FIG. 168. — ÉDOUARD III ET SES FILS. DANS LA PARTIE SUPÉRIEURE, UNE ADORATION DES MAGES.
Peintures du palais de Westminster, chapelle Saint-Étienne, détruites dans l'incendie de 1834 (d'après une copie au British Museum).

thard d'y avoir mis du sien. Quant au coloris, il est malaisé d'en juger, le copiste moderne ayant employé ses tons les plus vifs pour reproduire des teintes certainement ternies. La disparition de ces peintures, détruites dans l'incendie des deux bâtiments du Parlement en 1834, ne saurait trop se déplorer. Le palais de Westminster en a malheureusement vu d'autres, et non moins regrettables; il en sera parlé plus loin,

L'essor donné à la peinture par Henri III s'était, on l'a vu, continué sous Édouard I[er] (1272-1307). Il ne se ralentit guère sous son fils, en dépit des désordres qui suivirent la défaite d'Édouard II à Bannockburn. Thomas, fils de maître Walter, devint, en 1322, maître en pied, et prit le nom de Thomas de Westminster. Le règne réparateur d'Édouard III fut signalé par une recrudescence de travaux officiels. En 1338, il rebâtit la chapelle construite par son aïeul, et il y fit exécuter des décorations à partir de 1350. Un ordre du 18 mars charge Hugh de Saint-Albans, maître des peintures devant faire partie des ouvrages destinés à la chapelle du palais de Westminster, de s'assurer dans divers comtés les aides et les ouvriers dont il aura besoin, pour les envoyer à Westminster, où ils resteront, aux frais du Roi, le temps nécessaire. Il résulte d'un autre ordre que John Athelard était chargé de la même tâche dans d'autres comtés, et un troisième commet Benedict Nightengale au même emploi dans d'autres. En 1363, William de Walsingham est chargé de recruter du personnel dans la cité de Londres, pour les travaux de la chapelle Saint-Étienne. Ces peintures ont péri presque en entier. Les plus regrettables sont les portraits du souverain, de sa femme et de ses enfants, ils étaient placés sur le mur Est de la chapelle, qui servit ensuite de Chambre des Communes; ils furent accidentellement découverts, en 1800, derrière un revêtement de bois, et murés immédiatement après que des relevés et copies en eurent été pris. L'incendie de 1834 les consuma. La date approximative de ces peintures est 1356, un peu avant la bataille de Poitiers. Les figures, probablement au nombre de onze, étaient agenouillées dans des niches figurées, les hommes à gauche, avec un saint Georges devant eux. Au-dessus des hommes était une *Adoration des mages*; au-dessus des femmes la *Nativité*, l'*Adoration des bergers* et la *Présentation au temple*. Tous les personnages étaient en grand costume : le Roi, la Reine et l'aîné des fils et des filles, couronne en tête; les hommes, en haubert, l'épée au flanc. Une seule indication de couleur subsiste : la reine Philippa était en robe bleue semée d'étoiles d'or et doublée d'hermine, avec un manteau rayé en long, de bleu et d'or; les princesses, de même. L'ensemble, à en juger par des reproductions pourtant bien froides, devait offrir un caractère très riche; on remarquera, dans l'*Adoration des Mages*, le luxe des costumes et le grand goût des accessoires.

D'autres peintures, quelque peu antérieures, semble-t-il, nous ont été

heureusement conservées, mais dans un état d'extrême détérioration ; elles se voient au British Museum. Sont-ce celles que des moines voyageurs du temps décrivaient en 1322 comme « *ineffabiliter depictæ* »? Les sujets représentés qui ont survécu, sont tirés de l'histoire de Job et de celle de Tobie; ils sont traités par bandes superposées, avec des personnages d'une trentaine de centimètres. *Job s'adressant à ses enfants*, *les Filles de Job obtenant d'aller à la fête* sont extrêmement mutilés, il ne subsiste que deux têtes entières et deux moitiés, pour huit corps. Dans *les Messagers de malheur arrivant vers Job*, Job est en bleu, assis (la tête manque); sa femme (sans tête également), en robe verte et manteau, joint les



Phot. Emery Walker, Londres.

Fig. 169. — Destruction des enfants de Job.
(British Museum.)

mains; deux hommes, dont l'un barbu, les jambes infléchies dans une attitude d'humilité, sont les messagers. Dans la *Destruction des enfants de Job*, ceux-ci sont à table, au nombre de sept, de face, vus à mi-corps ; l'un est en rouge, deux sont en lilas, trois en bleu ; ils reçoivent sur la tête les poutres du toit, dont les arcatures fléchissent; un démon aux yeux et à la bouche de feu culbute ces matériaux sur eux; la placidité des expressions, chez les victimes, est extrême, même chez la jeune fille, assez agréable, qui soutient sa tête blessée; une autre en bleu, à demi renversée, a les yeux clos. Aucun réalisme : on est frappé de la finesse des mains posées sur la table et dont l'une tient un verre, de la joliesse impersonnelle des figures. On voit ensuite *Job avec ses consolateurs*, assis, la tête appuyée sur sa main, dans une pose très naturelle d'accablement; puis il est à genoux, tout nu, puis étendu, l'air prostré (tout le bas du corps manque). Sa femme écoute, d'un air assez calme, les condoléances d'un homme barbu. La suite de *Tobie* est plus incomplète encore : on le voit éveillé de sa sieste par la

fiente d'oiseau qui lui tombe dans les yeux. Dans le panneau suivant les mutilations sont très grandes; seul l'ange Raphaël, auréolé, de qui le milieu du corps manque, fait une action intelligible : il a un bâton de voyage et prend congé. Dans le Repas de noces du jeune Tobie, à son retour, où il y a cinq personnages à table, ce ne sont que bustes sans jambes et jambes sans troncs. Quoi qu'il en soit, on sent dans ces débris une personnalité très douce, une sorte d'idéal tendre, une facture moelleuse qui ne laissent pas de surprendre.

Le règne tourmenté de Richard II a laissé deux monuments importants. Le premier est le célèbre diptyque de Wilton House, appartenant à Lord Pembroke, et représentant le jeune roi à genoux, aux pieds de la Vierge entourée d'anges, et assisté de saint Jean-Baptiste, de saint Edmond et de saint Édouard. L'œuvre a été, en 1904, revendiquée pour un atelier français; on la croyait auparavant italienne. Son charme hybride autorise toutes les suppositions, mais le modelé fondu des visages, la grâce mignarde des formes lui assignent une parenté étroite avec le portrait, un peu postérieur, du même souverain, qui est dans le *presbytery* de la cathédrale de Westminster. Ici le roi, de grandeur plus que naturelle, est assis, de face, couronne tréflée en tête, se détachant, comme dans le diptyque, sur un fond de plâtre doré et guilloché. Il a le visage rond, les cheveux « auburn », les yeux sans expression; le modelé un peu flou de la tête évoque le souvenir de Stephan Lochner. Il porte une cravate orfévrée d'où pend un disque d'or, un camail d'hermine, un justaucorps bleu à fleurons d'or mêlés d'R couronnés, un manteau cramoisi à revers d'hermine, des bas rouges, des chaussures rayées d'un rouge plus foncé; il tient le sceptre de la main gauche, un globe crucifère de la droite ; on voit sous les pieds un coussin à carreaux jaunes et rouges; le dossier de la chaise se termine par des fleurons, entre des petits pinacles aux extrémités. Dans sa douceur un peu figée, l'œuvre a un charme qui retient. Elle a été restaurée, peut-être avec excès.

Les peintures conservées dans les églises de province attestent la vitalité de l'école, sans qu'aucune dénote des qualités de premier rang. Dans l'église de Lenham (comté de Kent) subsiste un saint Michel procédant à la pesée des âmes; la Vierge, d'un joli geste, jette un rosaire dans le plateau, faisant ainsi remonter une âme que deux démons entraînaient déjà, tandis qu'un troisième continue de sonner triomphalement de la corne. A Battel (Sussex), au-dessus du chancel, se voit une représentation

1. Le dessous du dais qui surmonte la tombe de Richard II et d'Anne, sa première femme, est peint, aux deux extrémités, d'anges portant des boucliers; près de la tête est le Père Éternel trônant, le globe en main, et bénissant la Vierge, qui croise les mains sur sa poitrine; de l'autre côté, le Sauveur, avec le même accessoire et le même geste. Ce sont les restes d'un Couronnement de Marie; leur position renversée, jointe à l'obscurité du lieu, les rend presque indistincts.

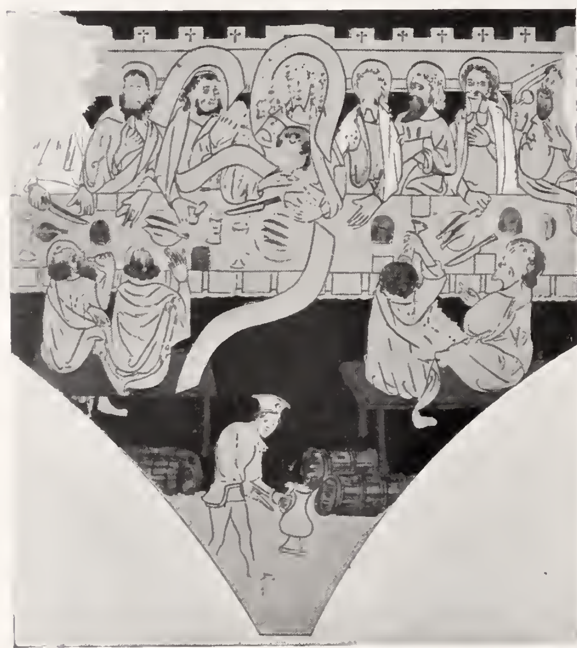
des *Trois morts et des trois vifs*; au mur Sud de la nef la Passion (le grand prêtre refuse de condamner Jésus à être remis au peuple par Pilate), est encore assez visible, le trait est rouge d'ocre, avec des teintes plates de jaune et de rouge. A Saint-Jean, de Winchester, dans l'aile du sud, est un saint Christophe, sujet très usité dans la décoration du temps et toujours représenté face à l'entrée, parce que sa vue préservait de mort violente; du haut de l'épaule du saint, Jésus enfant bénit; le saint a quatre pieds de hauteur; les parties nues et un manteau rattaché à sa ceinture sont seulement dessinés au trait; la figure a un certain mouvement; l'eau est agitée; sur un des bords, devant une petite chapelle, un ermite, avec une lanterne, semble éclairer le géant; il est aussi dessiné au trait. A l'hôpital de Sainte-Madeleine, aux portes de la même ville, dans la chapelle, se voient un soldat avec la lance et le bouclier, un saint Pierre glabre couronné, les clés à la main, et une figuration sommaire du meurtre de Th. Becket. A Faversham (comté de Kent), au chancel, est retracé l'épisode d'Édouard le Confesseur et du pèlerin, le premier en robe blanche



Phot. Emery Walker, Londres.

Fig. 170. — Portrait de Richard II.
Presbytère de la cathédrale de Westminster.

et manteau rouge, debout, la main tendue, l'autre, son chapeau attaché sur le dos de son sayon de poil, les deux bras ouverts pour recevoir ; il y a de la vérité humaine dans la dignité de l'un et l'empressement de l'autre. Dans la cathédrale de Saint-Albans (Hertfordshire), au transept nord, on distingue sans trop de peine un saint Thomas touchant la plaie. Dans celle de Canterbury, au bas côté de droite, la tombe du Prince Noir offre, à la face de dessous du dais, une Trinité, avec les emblèmes évangéliques. A la cathédrale de Norwich, un retable (dont une copie est au South Kensington) représente, en cinq compartiments, la Flagellation, le Portement de croix, le Christ sur la croix, la Résurrection, l'Ascension (on ne voit que les jambes du Christ, dans une mandorle). On y constate des anatomies simplistes, de grosses têtes assez molles et peu expressives; seul un bourreau grimaçant, en sarrau bleu et toque rouge, se démène congrûment, dans le premier panneau. Quant au Christ, qu'on le flagelle ou qu'il jaillisse de sa tombe, il a toujours, sur le visage, la même douceur pensive et absorbée.



Phot. Emery Walker, Londres.

Fig. 171. — La Cène. Église de Friskney (Lincolnshire).

Parmi les très rares portraits de cette époque qui se sont conservés, deux méritent d'être signalés comme offrant de sérieuses chances d'authenticité ; l'un représente Richard II en buste, de face, couronné, en camail d'hermine à fermoir orfévré ; il a une petite moustache tombante ; les traits tirés ; les yeux soucieux disent les tristesses de sa fin de règne ; le rapprochement avec les deux effigies dont il a été parlé plus haut est, à cet égard, des plus significatifs. L'autre, de petite dimension, est celui du poète Chaucer, en pied, très volumineux sous sa tunique gris vert et son chaperon ; il tient un rosaire d'une main et porte l'autre à sa poitrine, comme pour battre sa coulpe. L'œuvre répond assez à la description qu'il fait de lui-même, se disant : « corpulent, avec une petite taille, malicieux, et ayant l'habitude de regarder par terre ». Un bon portrait d'Henri IV est à Cassiobury (au comte d'Essex), près de Watford. Nous avons connaissance de trois portraits d'Henri V, le héros favori de Shakespeare : celui

d'Hathfield et celui de la Galerie Nationale de Portraits le représentent également en buste, de profil à gauche, le nez long, la tête grosse sous les cheveux en calotte, et peu expressive, la main gauche faisant un geste de démonstration; le troisième, qui servit de tableau d'autel, le montre en petite nature, avec ses parents.

La peinture anglaise, au xve siècle, dans l'ensemble, ne manifeste pas une évolution très sensible sur l'art des âges précédents : à Southwold, dans le comté de Suffolk, sur la clôture du chœur, figurent les Apôtres, à l'exception de Mathieu; sur celle du bas côté gauche les neuf ordres d'anges, dont deux portent l'emblème de la Trinité; sur celle du bas côté droit, les Prophètes, dont les deux meilleurs sont Moïse et David. Le tout, très dégradé, date des environs de 1460. A Saint-Jean de Winchester, une femme en pied, élégamment drapée et coiffée, tenant une buire sur un plateau, serait sainte Walburge, fille de saint Richard, roi des West-Saxons, si ce n'est tout simplement Marie-Madeleine. L'église de Friskney, dans le Lincolnshire, renferme un important ensemble de décorations; on y distingue quatre sujets : l'Assomption, sur le *clerestory* Nord : la Vierge est portée par quatre anges, Dieu le Père plane au-dessus d'elle; les seules teintes employées sont le blanc, le vermillon et le rouge foncé. l'Étable de Bethléem : la Vierge et l'Enfant s'y abritent avec un âne et un bœuf; on ne voit plus de saint Joseph qu'une main; des bergers, l'un montre le toit, l'autre a un goitre. Dans la Cène, la table est de face, Jésus tient Jean dans ses bras; trois apôtres, dont un en bleu, sont à sa droite; quatre, dont deux en bleu, à sa gauche; quatre sont vus de dos; l'un de ces derniers mange avec ses doigts, un autre boit avidement dans un long verre mince; un domestique, costumé comme sous Henri VI, verse dans une aiguière le vin d'un tonneau placé sur le sol; il y a des essais d'expression chez les apôtres vus de face, on y distingue la surprise, l'interrogation, le doute, l'indignation; le fond est brun foncé, la composition d'un ton rosâtre. Dans la Manne, hommes et femmes se courbent ou s'agenouillent pour recueillir la précieuse nourriture dans leur robe, d'où



Phot. Emery Walker, Londres.

Fig. 172. — La Manne. Église de Friskney (Lincolnshire).

ils la versent ensuite dans des pots coniques; l'un, debout, montre sa récolte à Moïse, dont la tête porte les cornes traditionnelles. Les coiffures sont très variées : bonnets, marmottes, turbans. La chute de la manne est figurée par des traits verticaux rosâtres, sur le bistre du fond.

Le South Kensington a recueilli d'intéressants fragments d'une clôture de chapelle de l'église Saint-Jean de Maddermarket à Norwich; ce sont des figures debout de saints tenant les attributs de leur martyre : sainte Agathe et saint Guillaume, l'une portant la tenaille, l'autre le marteau et le clou; ils ont de grands manteaux tombants agrafés au cou, l'une bleu se détachant sur un fond rouge, l'autre rouge sur fond bleu; saint Léonard tient sa crosse et une chaîne, sainte Agnès s'appuie sur une épée à deux mains; elle a une robe verte et un manteau rouge, incline un peu le buste à droite, et est frêle et charmante sous son espèce de turban bleu. La marque du shérif en fonctions date ces peintures des environs de 1450.

La chapelle de la Vierge, à la cathédrale de Winchester, est décorée, sur son pourtour, des Miracles de Notre-Dame. L'œuvre, exécutée vers 1489, est attribuée à un artiste allemand ou flamand; il y avait deux sujets d'un côté, dix de l'autre, en deux bandes superposées, celles de droite seules conservées et en très mauvais état; la couleur a totalement disparu; un réalisme naïf et aimable règne dans ces représentations, où l'on voit tour à tour Marie remettre la main coupée de Jean Damascène, soutenir en l'air un pendu qui avait pratiqué son culte, arrêter dans sa chute un peintre à qui le démon, furieux de se voir portraicturé trop laid, avait enlevé son échelle. On voit ici peut-être l'origine d'une légende souvent exploitée par la littérature romanesque (la Vénus d'Ille) ou dramatique (Zampa) : un jeune homme, ayant passé son anneau à un doigt de la statue de la Vierge, ne peut plus le retirer et, dès lors, se consacre à elle. Les figures ont 70 centimètres environ. La Société des Antiquaires conserve, dans un même cadre, quatre petits panneaux relatifs à la vie de sainte Éthelréda, d'une composition touffue, d'une facture moelleuse, avec des rehauts d'or sur les ornements et les parures, et des personnages un peu courts et faiblement individuels. Le plus intéressant représente le second mariage de la sainte, avec Egfrid, roi de Northumberland.

Est-ce au XVe siècle qu'il faut faire remonter les peintures qui, selon La Fontaine, dans son voyage en Limousin (lettre du 30 août 1663), décoraient en France le château de Montlhéry? Le passage est intéressant et rend témoignage, tout ensemble, de la curiosité et de la nonchalance du fabuliste. « Montléry donc, dit-il, ou Mont le héry, comme vous voudrez, était jadis une forteresse que les Anglais, lorsqu'ils étaient maîtres de la France, avaient fait bâtir sur une colline assez élevée. Au

pied de cette colline est un bourg qui en a gardé le nom. Pour la forteresse, elle est démolie, non point par les ans; ce qui en reste, qui est une tour fort haute, ne se dément point, bien qu'on en ait ruiné un côté; il y a encore un escalier qui subsiste, et *deux chambres où l'on voit des peintures*



Phot. Emery Walker, Londres.

FIG. 175. — Épisodes de la vie de sainte Éthelréda.

(Société des Antiquaires de Londres.)

anglaises, ce qui fait foi de l'antiquité et de l'origine du lieu...; pour moi, je n'en ai rien vu: le cocher ne voulait arrêter qu'à Châtres. » C'est donc un chapitre à ajouter au nécrologe de la peinture anglaise. Un cycle d'œuvres très important doit encore y figurer : les décorations murales de la chapelle de la Corporation de la Sainte Croix, à Stratford-sur-Avon, découvertes en 1804, et presque aussitôt passées à la chaux. La curio-

sité y a perdu plus que l'art, à en juger par les aquarelles qu'on en a conservées. Les figures avaient environ soixante centimètres de haut. On voyait, en costumes du temps de Henri VII, *la Reine de Saba rendant visite à Salomon*, la *Victoire de Constantin sur Maxence*, *l'Impératrice Hélène découvrant la vraie croix* et ressuscitant un mort en la lui faisant toucher; un combat d'Héraclius avec les infidèles, le même décapitant de sa main Cosroès, roi de Perse, et se rendant à Jérusalem (c'est la série consacrée d'épisodes que Piero della Francesca retraçait, un quart de siècle plus tôt, aux murs de San Francesco d'Arezzo). Ce qui suivait était plus proprement anglais : le *Meurtre de Thomas Becket*, *Saint Georges* sur un cheval d'une construction enfantine, perçant le cou du dragon; puis venaient les grandes généralités chrétiennes : le *Jugement de Dieu sur le péché* (la prostituée de Babylone), le *Jugement dernier*, avec Jésus entre Marie couronnée et Jean l'Évangéliste en robe jaune. Tout cela de facture naïve et grossière.

Les stalles de la cathédrale de Carlisle, dans le Cumberland, qui se sont conservées, portent, au dos, des peintures de la même époque représentant les légendes des Apôtres, de saint Antoine, de saint Augustin et de saint Cuthbert. La vie de l'évêque d'Hippone y est retracée en grand détail, à l'aide d'épisodes dont plusieurs rappellent, à l'art près, qui est ici rudimentaire, les charmantes compositions de Benozzo Gozzoli à San Gimignano. Augustin enfant passe avec sa mère et son père (ce dernier salue) devant le maître au seuil de son école, ayant à la main le paquet de verges emblématique; Augustin enseigne la rhétorique; il s'embarque pour Rome, laissant sa mère en prière sur le rivage; il assiste Monique mourante, avant de retourner en Afrique; le Diable le tente en vain; il meurt à Hippone; Luitprand, roi des Lombards, emporte son corps à Pavie. On voit ensuite les diverses tentations de saint Antoine, par le Diable seul, par l'esprit de fornication, en hennin et robe longue; il est tourmenté par trois démons, à l'aide de fourches, de flèches; le Christ lui apparaît, etc. La légende de saint Cuthbert est d'une facture plus grossière encore. Les Apôtres, avec leurs attributs respectifs (saint Jacques est en pèlerin à bourdon et aumônière, saint Barthelémy tient le couteau dont on l'écorcha), sont courts et gauches. De la même époque, à peu près, datait un Meurtre de Thomas Becket (dont une copie est suspendue dans la cathédrale de Canterbury, entre deux colonnes, à la tête de la tombe d'Henri IV); l'exécution en est aussi réaliste, mais bien plus froide qu'à Preston; les figures ont quatre-vingts centimètres environ.

Nous avons affaire à une conception artistique tout autre, et à des talents d'une portée bien supérieure, dans les jubés de Randworth et de Filby (comté de Norfolk), dont des copies très soignées, à l'aquarelle, sont conservées à la Société des Antiquaires et au South Kensington

Museum. La parenté entre les deux œuvres, que leur aspect fait ressortir avec évidence, s'affirme encore par la proximité des localités où elles figurent. A Randworth, les panneaux du bas du jubé ont douze personnages debout ; ceux du haut, débordant en encorbellement, en ont huit assis ; il y en a six autres aux amortissements. Les figures assises, surtout, sont traitées dans la manière la plus fleurie et le goût le plus riche ; ce ne sont, sur les robes et les accessoires, que ramages, orfèvreries, qu'il s'agisse de sainte Marie Salomé, femme de Zébédée, avec deux enfants, de sainte Marie, femme de Cléophas, avec ses quatre enfants, de la Vierge offrant le sein à Jésus, de sainte Barbe tenant sa tour, de sainte Éthelréda en abbesse, de sainte Marguerite perçant le dragon. On est ici en face de créations toutes mondaines, sans grande vie intérieure, mais d'une élégance et d'une séduction bien rares dans l'ancienne peinture anglaise. Mêmes caractères dans les peintures du jubé de Filby, qui offre les figures suivantes : sainte Barbe, sainte Marguerite, saint Paul, saint Georges, saint Michel avec sa balance, saint Pierre, sainte Catherine, sainte Cécile, dans des niches simulées. Le luxe des costumes, la complication des équipements y sont portés à l'extrême : saint Georges, en particulier, a le casque le plus bizarre, avec de gros boutons coniques à ressauts aux jugulaires, et une sorte de mentonnière très étroite qui n'enserre que la bouche. L'élégance un peu maniérée, le raffinement de ces peintures, montrent certaines analogies avec les ouvrages des Flandres et l'entourage de Quentin Matsys.



Phot. Emery Walker, Londres.

Fig. 174. — Sainte Marie Salomé. (Jubé de Randworth).

Le portrait, à cette époque, offre quelques monuments intéressants. Ce sont d'abord, au château de Windsor, dans l'entrée du banc royal (chapelle Saint-Georges) quatre souverains en pied : le prince Édouard, fils d'Henri VI, Édouard IV, Édouard V, Henri VII ; un peu raides, comme des figures de vitrail, dans leur tenue officielle, ces effigies datent de 1490. A la Galerie Nationale de Portraits, un Richard III à mi-corps (répété à peu près littéralement au château d'Hathfield), taquinant une bague à son petit doigt, avec une expression soucieuse sur son visage vieillot de bossu, est une frappante image — un peu inattendue — de perplexité méditative. Un autre, au comte de Derby, est conservé au château de Knowsley, près de Liverpool. Un Henri VII, à la Société des Anti-

quaires, en buste de face, en justaucorps rose et pelisse brique à fourrure, les cheveux presque blancs, exprime puissamment, avec son regard absorbé et le beau dessin des muscles contractés de la face, la lassitude du pouvoir.

Le portrait du même souverain, à la Galerie Nationale de Portraits, tenant une rose, les mains appuyées sur une tablette, d'une facture moins forte, se distingue par la finesse avisée du regard.

Nous quittons ici la peinture anglaise, sur l'impression d'une complète absence d'unité dans ses monuments subsistants, et d'une remarquable pénurie de traits caractéristiques. Il n'est peut-être pas une des œuvres par nous étudiées qui offre une saveur propre, originale, non déjà perçue dans les ouvrages du Midi, ou des Flandres. Nous ne sommes nullement assurés que la conservation des importants ensembles décoratifs disparus dans le cours des siècles, que nous avons fait connaître de notre mieux au cours de cet examen, d'après les vestiges ou les copies qui en sont restés, eût modifié sensiblement cette constatation. Le génie britannique, au moyen âge, a trouvé une double expression dans l'architecture de ses cathédrales et de ses manoirs, puis, à partir du XIVe siècle, dans sa littérature. Mais il ne devait découvrir sa formule, dans l'ordre de la plastique colorée, qu'à la suite d'un double et prolongé contact avec l'art flamand au XVIIe siècle, avec le goût français au XVIIIe.

BIBLIOGRAPHIE

I. — LA PEINTURE DANS LES PAYS-BAS

Sources néerlandaises. — ROMBOUBT DE DOPPERE. *Fragments inédits de son Journal, Chronique brugeoise*, de 1451 à 1498, publiés par H. Dussort, d'après les extraits manuscrits de Jacques de Meyere à la bibliothèque de Saint-Omer. (*Annales de la Société d'émulation de Bruges*, 1892). — JEAN LEMAIRE DE BELGES (ou de Baroi), *la Couronne margaritique*. — LOUIS GUICHARDIN, *Description des Pays-Bas* (1567). — SANDERUS (Sanders), *Flandria illustrata* (1641-1644). — CAREL VAN MANDER, *Het Schilderboeck* (1604). *Le livre des peintres*. Traduction française et commentaires de Henry Hymans, Paris, 1884. — ARNOLD HOUBRAKEN, *De groote Schouburgh der Nederlandsche Kunstschilders en Schilderessen*, Amsterdam, 1718.

Sources françaises. — J. B. DESCAMPS, *La Vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, Rotterdam, 1752. Compilation des ouvrages flamands de Van Mander, Houbraken, etc., presque partout contestable. — Le même, *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, Paris, 1769. A consulter seulement pour quelques détails intéressants sur les œuvres que l'auteur a pu voir.

Ouvrages modernes. — ALFRED MICHIELS, *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*, 1847. — Comte LÉON DE LABORDE, *Les Ducs de Bourgogne*.... t. I, Paris, 1849 (ouvrage essentiel). — CROWE ET CAVALCASELLE, *Les Anciens Peintres flamands*, Londres, 1857. Traduction française d'O. Delapierre avec annotations et additions de Pinchart et Ruelens, Bruxelles, 1861. Traduction allemande annotée par A. Springer (1875). — VAN LOCKEREN, *L'Abbaye Saint-Bavon de Gand* (1855). — HÉRIS, *Origines et caractères de la peinture flamande sous le règne des Ducs de Bourgogne* (*Nouveaux Mémoires de l'Académie royale de Belgique*, t. XVII, 1856). — CHRIST KRAMM, *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche*

Kunstschilders, etc., Amsterdam, 1856-1863. — EDMOND DE BURCHEN, *Recherches sur les peintres gantois* (1859). A consulter avec prudence. — Ch. DEHAISNES, *L'Art chrétien en Flandre*, Douai, 1860. — JAMES WEALE, *Le Beffroi*, vaste amas de documents sur les arts et les artistes. (Bruges, de 1863 à 1876). — Dr WAAGEN, *Manuel d'histoire de la peinture : Écoles allemande, flamande et hollandaise*. Traduction française de H. Hymans et J. Petit, 1863. — ED. VON EVEN, *L'ancienne École de peinture de Louvain*, Bruxelles, 1870. — GILLIOTS VAN SEVEREN, *Inventaire des Archives de la Ville de Bruges* (1875). — Alph. VAN DEN PEEREBOOM, *Ypriana, Notices, études, notes et documents sur la ville d'Ypres*, 7 vol. in-8°, 1878-1881. — JULES HELBIG, *La Peinture au pays de Liége et sur les bords de la Meuse* (1903). — A. DE LAGRANGE ET L. CLOQUET, *Études sur l'Art à Tournai* (1890) — WOLTMANN ET WŒRMANN, *Geschichte der Malerei*, Leipzig, 1878. — VAN DEN BRANDEN, *Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool*, Anvers, 1878-1883. — C.-E. TAUREL, *L'Art chrétien en Hollande et en Flandre*, 2 vol. in-4° illustrés, Amsterdam, 1881. — ALPH. WAUTERS, *Les commencements de l'ancienne École flamande antérieurement aux Van Eyck* (*Bullet. de l'Acad. royale de Belgique*, 1883). — WILHELM BODE, *Studien zu Geschichte der Hollaendischer Malerei*, Berlin, 1883. — Ch. DEHAISNES, *Histoire de l'Art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut*, 1 vol. de récit et 2 vol. de pièces d'archives. Ouvrage capital au point de vue documentaire (Lille, 1886). — A. J. WAUTERS, *La Peinture flamande* (manuel de la *Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts*). Paris, 3e édition, 1890. — MAX FRIEDLÆNDER, *Meisterwerken der niederländischen Malerei des XV. und XVI. Jahrhundert*, Munich, 1903. — MAX DVORACK, *Das Rätsel der Kunst der Brüder Van Eyck* (*Jahrbuch der kunst-historischen Sammlungen des allerh. Kaiserhauses*, t. XXIV, f. 5. — FIERENS GEVAERT, *La Renaissance septentrionale et les premiers maîtres flamands*, Bruxelles, 1905. — KARL WOLL, *Die altniederlandische Malerei von Jan Van Eyck bis Memling*, Leipzig, 1906.

La bibliographie complète des publications comme les *Archives des arts* de Pinchart, des Bulletins de l'Académie royale de Belgique, des Commissions royales d'art et d'archéologie et des Sociétés académiques de Gand, d'Anvers, de Tournai, de Bruges, de Liége, etc., ne saurait trouver place ici. Il en est de même de la bibliographie des Revues spéciales, telles que l'ancien *Journal des Arts*, *l'Art*, *la Gazette des Beaux-Arts*, la *Chronique de l'Art et de la Curiosité* et la *Revue de l'Art ancien et moderne*, en France; les *Jahrbücher* de Berlin et de Vienne, les *Zeitschriften für Kunst-Wissenschaft, — für bildende Kunst, — für Christliche Kunst*, etc., en Allemagne. Quelques-uns des précieux matériaux historiques mis au jour par ces Recueils seront seulement visés ci-dessous.

Bibliographie des artistes et critique. — Sur les **Van Eyck** : Le chanoine CARTON, *Les trois frères Van Eyck*, Bruges, 1848; — JAMES WEALE, *Notes sur Jean Van Eyck, Réfutation des erreurs de M. l'abbé Carton et des théories de M. le comte de Laborde, suivis de nouveaux documents des Archives de Bruges*, Londres et Bruxelles, 1861; — L. KAEMMERER, *Hubert und Jan Van Eyck* (dans la série des monographies Knackfuss, Leipzig); — J. WEALE, *Hubert Van Eyck* (*Revue de l'Art chrétien*, 1900); — PAUL DURRIEU, *les Débuts de Van Eyck* (*Gaz. des B.-A.*, 1903, I); — Professeur J. SIX, *Sur un repentir de Jean Van Eyck* (*Gaz. des B. A.*, 1904, I); — KARL VOLL, *Jean Van Eyck en France* (*Gaz. des B. A.*, 1901, I) et *Note sur le voyage à Gand du médecin nurembergeois Jérôme Münzer en 1494 et ce qu'il raconte à propos du polyptyque de « l'Agneau »* (*Münchener allgemeine Zeitung*, 7 septembre 1899, *supplément*); — OTTO SEEK, examen du récit de Münzer et attributions d'œuvres à Hubert Van Eyck (*Kunstchronik*, 16 et 23 nov. 1899); — Notes sur Jodocus Wydt, donateur du polyptyque, sa famille et sa fortune (*Bulletin de l'Art ancien et moderne*, 1906); — J. WEALE, *La vraie date de la mort de Jean Van Eyck* (*Burlington Magazine*, mars 1903); — H. HYMANS, *le Saint François d'Assise de Jean Van Eyck retrouvé* (*Bulletin des commissions royales d'art et d'archéol. de Belgique*, 1883); — A. J. WAUTERS, *les deux Saint François d'Assise de J. Van Eyck* (*Écho du Parlement*, Bruxelles, 7 août 1883); — H. BOUCHOT, *Le portrait de la femme de Jean Van Eyck* (*Rev. de l'Art anc. et mod.*, 1900, I); — L. DIMIER, Identification du chevalier de la Toison d'or, donné à Berlin comme le sire de Roubaix, à Baudoin de Lannoy, sire de Molembois (*Chron. de l'art et de la curiosité*, 1900); — H. VON TSCHUDI, *la Crucifixion de J. Van Eyck au Musée de Berlin* (*Jahrb. der Kœnigl. preuss. Kunstsamml.*, 1898); — ERNEST BERGER, *Beiträge zur Entwickelungs Geschichte der Maltechnik. Van Eyck*, Munich, 1897; — LABAN, Principes de composition des frères Van Eyck (*Zeitschrift für Bildende Kunst*, 1898); — H. BOUCHOT, Hypothèses sur les Van Eyck (*Primitifs français*, 1904), etc.

Sur **Robert Campin de Tournai** : PINCHART, *Bulletin de l'Acad. roy. de Belgique*, 1882. — MAURICE HOUTARD, *Jacques Daret* (1907).

Sur **Rogier de la Pasture** ou **Van der Weyden** : ALPH. WAUTERS, *Messager des sciences historiques*, 1841 (Article démontrant l'erreur de Van Mander, qui distingue entre *Roger van der Weyden* et *Roger de Bruges*; — Le même, *Rogier van der Weyden, ses œuvres, ses élèves et ses documents*, Bruxelles, 1856; — PINCHART, *Roger de la Pasture, dit van der Weyden*, Bruxelles, 1876; — Documents sur Rogier (*Bullet. des Commissions royales*, 1864, 1867, etc.). — L. MÆTERLINCK, *Les ymaigiers de Tournai et Roger Van der Weyden* (Mémoire couronné à l'Acad. royale de Belgique, 1900); — Le même, *Roger van der Weyden, sculpteur* (*Gaz. des B.-A.* 1901, II); — Le même, Présomption des origines (flamandes) de Roger van der Weyden, résultant de documents nouveaux (Communication au Congrès des Primitifs de Bruges,

séance du 11 août 1902) ; — Piot, *La Descente de croix de Louvain* (*Revue d'histoire et d'archéologie de Bruxelles*, 1869) ; — Alf. von Wurzbach, *Crucifixion*, provenant de Malte, attribuée à Rogier (*Zeitschrift für bild. Kunst*, 1882) : — Schreibler, Justi Revendication du même tableau pour Thierri Bouts (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1885) ; — J. Weale (*Revue de l'Art chrétien* 1901) et Hofstedt de Groot (*Oud Holland*, même année), combattent l'attribution à Rogier de la *Déposition de croix* du Musée de la Haye, qu'ils estiment une œuvre du xvie *siècle* ; — Ch. Dehaisnes, *Tableaux attribués à Rogier du Musée de Naples* (*Réunion des sociétés d'art des départements à l'École nat. des B.-A.*, 1888). — Sur les compositions des tapisseries de Berne et la légitimité de leur assimilation aux grands sujets peints par Rogier à l'hôtel de ville de Bruxelles, cf. Pinchart, *Bullet. de l'Acad. royale*, 1864 ; — G. Kinkel, *Die Brüsseler Rathausbilder*, Berne, 1867. L'assimilation est combattue par H. von Wurzbach (*Kunstchronik*, 1885) et admise, en tenant compte des libertés d'interprétation des hauteliciers, par Destrées (*Catal. de l'exposition d'art ancien bruxellois*, Bruxelles, 1905. *Introduction*).

Sur le **Retable de Beaune** : Boudrot, *Jugement dernier, retable de l'Hôtel-Dieu de Beaune*, Beaune, 1875 ; — J. Corlet, même sujet (1884) ; — A. J. Wauters, *le Jugement dernier de Roger van der Weyden* (*Echo du Parlement de Bruxelles*, 30 juin 1885) ; — F. de Mély, *le Retable de Beaune* (*Gaz. des B.-A.*, 1906, I) ; — E. Baes, *le Retable des Miraflores* (*Bullet. des commissions royales*, 1886) ; — W. Bode, *la Renaissance au Musée de Berlin* (*Gaz. des B.-A.*, 1887, I) ; — Schmarsow, Raisons d'attribuer les compositions originales de l'*Ars moriendi* à Rogier (*Repertorium*, t. XXIII) ; Max Thode les réclame en faveur de l'école nurembergeoise de Hans Pleydenwurff (*ibid.*).

Sur **Zanetto Brugetto**, l'élève envoyé de Milan au maître, cf. Malaguzzi Valeri, *Pittori Lombardi di Quattrocento*, Milan, 1902, et Salomon Reinach (*Journal des savants*, 1904).

Sur **Antonello de Messine**, son élève prétendu, cf. G. Gronau (*Repertorium*, 20e année) et Wurzbach (*Kunstchronik*, 25 mars 1897).

Sur le **Maître de Mérode ou de Flemalle** : W. Bode, Premier essai de groupement de ses peintures présumées, d'après le type de l'*Annonciation Mérode* (*La Renaissance au Musée de Berlin*. *Gaz. des B.-A.*, 1887, I) ; — H. Hymans, *les Ecoles du Nord au Musée du Prado* (*Gaz. des B.-A.*, 1893, I) ; — Hugo von Tschudi, *Der Meister van Flemale* (*Jahrb. der Kön. preuss. Kuntsamml.*, 1898) ; — Firmenitch-Richartz, essai d'identification du peintre à Rogier dans un état particulier de son évolution de jeunesse (*Zeitschrift für bildende Kunst*, 1899) ; — Georges Hulin, identification du maître anonyme à Jacques Daret, de Tournai, proposée pour la première fois dans une note intitulée : *Le tableau de Thomyris et Cyrus au Musée de Berlin, etc.*. (*Bullet. de la Société d'histoire et d'archéol. de Gand*, 1901) ; — L. Moetterlinck, *Notes sur Jacques Daret* (*Chronique de l'art et de la curiosité*, 1901) ; — G. Hulin (de Loo), développement de sa thèse (*Catalogue critique de l'exposition des Primitifs flamands à Bruges*, 1902) ; — Hasse, paradoxe tendant à assimiler le maître ressuscité au faux *Roger de Bruges* de Van Mander : *Roger von Brügge, der Meister von Flemalle*, Strasbourg, 1904 ; — H. Hymans rattache les *Saintes femmes au tombeau du Christ*, attribuées à l'un des Van Eyck (voir ci-dessus) à l'œuvre du « maître de Flemalle » (*L'Exposition des Primitifs flamands à Bruges*, Paris, 1902, p. 14). — H. Bouchot, hypothèses et rapprochements relatifs à l'artiste (*Les Primitifs français*, Paris, 1904) ; — René de Bastelaer, observations sur les tendances du peintre au réalisme humoristique et à l'ironie, déjà remarquée par Hymans : *Pierre Breughel le Vieux*, Bruxelles, 1906 ; — J. Weale, Note à propos de cet ouvrage (*Burlington Magazine*, 1907).

Sur **les continuateurs de Rogier et du « maître de Flemalle »** : Camille Benoit, *Colin de Coter et le Maître de Mérode-Flemalle* (*Chron. de l'art et de la curiosité*, 1899) ; — G. Hulin, première indication d'un groupement d'œuvres d'un disciple de Rogier, comprenant *la Vierge sous un portail sculpté* du comte de Nortbrook, *la Vierge à l'Enfant dans une niche* et *la Sainte Catherine dans un jardin* du Musée de Vienne, puis, par analogie avec la *Sainte Catherine*, l'*Annonciation* du Louvre (n° 2002) et peut-être aussi l'*Annonciation* du Musée d'Anvers (*Catal. critique de Bruges*, p. 8, n° 30) ; — Le même, Restitution à l'auteur du tableau de la cathédrale d'Anvers, « *Election de saint Joseph et Mariage de la Vierge* », sous l'influence directe de Rogier, d'un portrait de femme de la collection Heseltine, à Londres, point de départ d'une série possible et acheminement vers une nouvelle identification d'artiste (*ibid.* n° 96). — Influences simultanées de Rogier et du « maître de Flemalle » sur le tableau, peut-être brabançon, de *l'Empereur et les Electeurs* de la collection du comte de Harrach, à Vienne (*ibid*, n° 102). — Œuvres sous l'influence du « maître de Flemalle » (*ibid*, n° 6, 22, 102, etc.).

Sur **Pierre Christus ou Cristus** : J. Weale, Pierre et Sébastien Christus (*Le Beffroi*, t. 1863) ; — W. Bode, *La Renaissance au Musée de Berlin* (*Gaz. des B.-A.*, 1887, I). — Karl Woll, attribution à Christus de l'exemplaire de « *la Vierge au Chartreux* », donné à Jean Van Eyck, du Musée de Berlin. (*Jan Van Eyck en France. Gaz. des B.-A.*, 1901, I) ; — Schnütgen, étude sur le *Saint Eloi à sa table d'orfèvre* (*Zeitschrift für Christliche Kunst*, 1898, 11e année). — Hulin, observations diverses (*Cat. critique de Bruges*, n° 17, 18, 19, 20) ; — Kennis, Note lue au Congrès des Primitifs de Bruges, août 1902. (*Compte rendu du Congrès*, Bruges, 1902).

II. — LA PEINTURE ALLEMANDE

Janitschek, *Geschichte der deutschen Malerei*, Berlin, 1890. — E. von Reber, *Geschichte der Malerei, von XIV.-XVIII. Jahr.*, Munich. — R. Borrmann, *Aufnahmen mittelalt. Wand- und Deckenmalereien in Deutschland*, Berlin, 1897. — F. X. Kraus, *Die Wandgemälde der Georgskirche zu Goldbach*, Munich, 1902. — Paul Clemen, *Die romane Wandmalereien der Rheinlande*, Dusseldorf, 1904. — Id., *Beiträge zur Kenntniss älterer Wanden in Tyrol* (*Mitteil. K. K. Central Comm.*, XV, 191). — Lochner von Hüttenbach, *Bayerische Wandgem. der XIV. und XV. Jahrh.* (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, XVII, 537).

E. Hintze, *Der Einfluss der Mystiker auf die ältere Kölner Malerschule*, Breslau, 1901. — Merlo, *Kölnische Künstler*, 2e éd. 1899. — Schreibler und Aldenhoffen, *Die Kölnische Malerschule*, Lubeck, 1895-1902. — Firmenich-Richartz, *Wilhelm Herle und Herman Wynrich von Wesel*, Dusseldorf, 1896. — J. B. Nordhoff, *Die Soester Malerei und Meister Konrad*, (*Bonner Jahrb.*, LXVII-LXVIII). — Schreibler, *Der Meister des Hlg. Bartholomäus* (*Repert. f. Kw.*, VII, 45). — H. Thode, *Die Nürnberger Malerschule*, Frankfurt, 1892. — H. Semper, *Die Brixener Malerschule*, Innsbruck, 1891. — Sighart, *Maler und Malereien in Salzburg* (*Mittheilungen K. K. C. C.*, XI). — Neuwirth, *Mittelalt. Wandgemälde und Tafelbilder von Burg Karlstein*, Prague, 1896. — A. Lichtwark, *Meister Bertram von Minden*, Lubeck, 1902 ; — Id., *Meister Franke* (1424), Hambourg, 1889.

III. — LA PEINTURE EN SUISSE

Voir tome II, p. 420.

Sur **Conrad Witz** : Burckhardt (Prof. Daniel), Monographie dans la *Zeitschrift zum 400. Jahrestag des ewigen Bundes zwischen Basel und den Eidgenossen*, Bâle, 1901, in-4°. — Id., *Studien zur Geschichte der altoberrheinischen Malerei* dans le *Jahrbuch der K. preussischen Kunstsammlungen*, t. XXVII (1906). — Dehio (Prof. G.), *Konrad Witz*, dans la *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1902, p. 229. — Schmarsow (Prof. A.), *Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn um die Mitte des XV. Jahrhunderts* (1430-1460), dans les *Abhandlungen d. phil.-hist. Klasse der K. Sächs. Ges. d. Wissenschaften*, t. XXII (1903). — Id., *Konrad Witz und die Biblia pauperum*, dans le *Repertorium f. Kunstwissenschaft*, t. XXVIII (1905). — Baer (Leo), *Eine Zeichnung des « Meisters der Spielkarten »*, dans les *Studien aus Kunst und Geschichte Friedrich Schneider gewidmet*. Fribourg-en-Brisgau, 1906, in-4°. — Mayor (J.), *L'ancienne Genève : l'Art et les monuments*. 1re série, Genève, 1896, in-4° (le retable de Conrad Sage). — Campbell Dodgson, *Die Biblia pauperum*, dans le *Repertorium für Kunstwissenchaft*, 1907, p. 169 et suiv. — Claude Phillips, *A Crucifixion by Conrat Witz of Basel*, dans le *Burlington Magazine*, 1907, p. 105 et suiv. — Aug. Schmarsow, *Conradi Sapientis de Basilea Biblia, pauperum*, dans la *Zeitschrift für Christliche Kunst*, 1907.

Généralités et peinture murale. — Haendke (B.), *Bibliographie der Schweizerischen Landes Kunde*. Berne, 1892, in-8°. — Rahn (J.-R.), *Statistique des monuments d'art suisses* paraissant dans *l'Indicateur des antiquités suisses*. (L'auteur s'est parfois associé des collaborateurs. Précieux inventaire.) — Id., *Das Dominikaner Kloster Töss*, II. Teil : *Seine Bauten und Wandgemälde*, dans les *Mitteil. d. ant. Ges. Zürich* (1905), t. LIXX. — Escher (K.), *Untersuchungen zur Geschichte der Wand- und Decken-Malerei in der Schweiz vom IX. bis zum Anfang des XVI. Jahrhunderts*, Strasbourg, 1906, in-8°. — Ganz (P.), *Handzeichnungen schweizerischer Meister des XV.-XVIII. Jahrhunderts. Im Auftrage der Kunstkommission unter Mitwirkung von Prof. D. Burckhardt und Prof. A. Schmid herausgegeben*. Bâle, 1re et 2e série. — Vulliéty (H.), *La Suisse à travers les âges*, Genève, s. d., in-4°.

Études locales. — ***Bâle*** : Burckhardt (D.), *Studien zur Geschichte der baslerischen Malerei des späteren Mittelalters*, dans le *Festbuch zur Eröffnung des hist. Museums*, Bâle, 1894, in-8°. — Id., *Die Wandgemälde der Barfüsserkirche in Basel*, dans l'*Indicateur des antiquités suisses*, 1892, p. 146 ; 1893, p. 190 et suiv. — ***Genève Saint Gervais*** : J. D. Blavignas, *Etudes sur Genève depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*. Genève, 2e éd., 1872, t. I, p. 288 et suiv. — Rapport de M. van Berchem à M. A. Naef, Genève, 1905. — G. de Beaumont, dans *Nos Anciens* (revue d'art), Genève, 1907. — ***Lausanne*** : Ducrest (F.), *Le dernier maître-autel de la cathédrale de Lausanne* dans la *Revue historique vaudoise*, 1904, p. 157 et suiv. — ***Payerne*** : Stückelberg (E. A.), *Wandgemälde in der Stiftskirche zu Payerne*, dans l'*Indicateur des antiquités suisses*, 1893, p. 250 et suiv. — ***Grandson*** : Schmidt (Chr.), *Wandgemälde in der Kirche von Grandson*, dans l'*Indicateur des antiquités suisses*, 1897, p. 67 et suiv.

Illustrations de livres profanes : Zemp (J.), *Die schweizerischen Bilderchroniken und ihre Architekturdarstellungen*, Zurich, 1897, in-8°.

Vitraux. — Lehmann (Dr H.), *Zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz*, II. Teil. 1. Hälfte : *Zürich und die Innerschweiz; Bern, Seine Landschaften und die Stadt Biel*. Dans les *Mitteil. der ant. Ges. Zürich* (1907), LXXI, p. 213 et suiv. — Oidtmann (Dr H.), *Geschichte der Schweizer Glasmalerei*. Leipzig, 1905, in-8°. — Ganz (P.), *Über die Schw. Glasmalerei und ihre Bedeutung für die Kunstgeschichte* (58. *Bericht der öffentl. Kunstsammlungen in Basel*). — Thormann (F.) und von Mülinen (W. F.), *Die Glasgemälde der bernischen Kirchen*. Berne, s. d., in-4°. — Liebenau (Th. v.), *Vom Aufkommen der Glasgemälde in Privathäuser*, dans l'*Indicateur des antiquités suisses*, 1885, p. 149. — Meyer (H.), *Die Schweizerische Sitte der Fenster- und Wappensendung vom XV. bis XVII. Jahrhundert....... Eine Kulturhistorische Studie*, Frauenfeld, 1884.

(Voir pour les autres publications sur les vitraux les recueils bibliographiques indiqués au tome II, p. 420).

IV. — LA PEINTURE EN ANGLETERRE

Généralités. — Horace Walpole, *Anecdotes sur la peinture en Angleterre*, 3 vol. in-8°. Londres, 1849. — Bryan, *Dictionnaire des peintres et graveurs*. Nouvelle édition, par Williamson, 5 vol. in-4°. Londres, 1903-1905. — C.-E. Keyser, *Liste des monuments de Grande-Bretagne et d'Irlande ayant des décorations peintes, murales et autres, antérieures à la dernière partie du XVIe siècle*, Londres, 1883. — Poole, *Histoire de l'architecture ecclésiastique en Angleterre*. Londres, 1848. — Prior, *Histoire de l'architecture gothique en Angleterre*, Londres.

Monographies. — *Journal de l'Association archéologique*, Londres, 1845-1846 (pour les peintures de Lenham et de Battel) ; — *Id.*, 1848 (F. Fairholt, Étude sur la peinture murale et la décoration domestique au moyen âge ; peintures de Winchfield ; — *Id.*, 1853 et 1854 (pour Saint-Jean de Winchester) ; — *Id.*, 1860 (pour Southwold). — *Archæologia*, 1789 (le plafond de la cathédrale de Peterborough) ; — *Id.*, 1877 (pour Kempley) ; — *Id.*, 1883 (pour Patcham) ; — *Id.*, 1885 (pour Friskney). — *Vetusta Monumenta*, 1748 (pour les portraits de Westminster) ; — *Id.*, 1796 (pour l'hôpital de Sainte-Madeleine, près Winchester) ; — *Id.*, 1823 (pour les peintures découvertes en 1819, au Palais de Westminster. Description commencée par Ch. Stothard, terminée par John Gage Rokewood). — *Spécimens des sculptures et peintures anciennes subsistant encore dans le royaume, depuis les temps les plus reculés jusqu'au règne de Henri VIII*, Londres, 1780 — fausse date, la dédicace à Hor. Walpole étant de novembre 1786 (sur les portraits de Windsor, celui de Richard II à Westminster, le meurtre de Thomas Becket dans la cathédrale de Canterbury). — G.-V. Harcourt, *Légendes de saint Augustin, saint Antoine et saint Cuthbert* (stalles de la cathédrale de Carlisle), Carlisle, 1868. — Thomas Fisher, *Les peintures à fresque de la Chapelle de la Trinité, à Stratford-sur-Avon* (titre inexact, les peintures étudiées étant celles de la Chapelle de la Corporation de la Sainte-Croix), Londres, 1838.

CHAPITRE IV

LA GRAVURE ET L'ESTAMPE[1]

En dépit de toutes les théories autrefois imaginées, il devient de jour en jour plus évident que ni la gravure sur bois, ni la taille douce, au burin sur cuivre, ne sont le produit d'une génération spontanée et subite. La gravure en relief, sur bois, procède des travaux des émaillistes champleveurs; les taille-douciers sont les descendants directs des orfèvres qui sabraient le métal, ouvré par eux, de tailles profondes où ils introduisaient une pâte fusible, une niellure noire destinée à aviver ces tailles et à leur donner plus de valeur dans la décoration générale. Les deux opérations si différentes qui devaient fournir l'impression de l'image sur papier, de l'*estampe*, suivant le mot d'aujourd'hui, paraissent parallèles à l'origine; mais l'*estampe* obtenue par le procédé en relief, par le champlevage, est antérieure, de plus d'un siècle, à celle d'où sortit le procédé en creux, la taille douce au burin.

Pour mieux faire comprendre les nuances essentielles séparant les deux modes de multiplication d'images, il est nécessaire d'indiquer brièvement la marche des deux opérations et d'expliquer les raisons qui ont fait reconnaître au burin une supériorité esthétique sur le bois, et à celui-ci une popularité plus grande en dépit de son jeu borné et étroit.

La gravure en taille champlevée, réservée, mise en saillie, consiste à isoler avec un outil évideur, couteau ou canif, les lignes d'un dessin préalablement reporté sur une planche de bois, unie et de densité convenable, en noyer, en buis, en poirier, — mais non pas en chêne dont les fibres s'éraillent. Pour mieux accuser les reliefs de ces lignes, les plus vieux « tailleurs de fourmes » engougeaient violemment les parties inutiles et creusaient, à l'entour des lignes ménagées, de véritables fossés qui

1. Par M. Henri Bouchot.

échappaient à l'encrage et préservaient des bavochages ou des salissures. La « planche » ainsi travaillée, frottée d'encre, et appliquée sur une étoffe, un papier ou un parchemin, agissait à la façon de nos timbres humides, et reproduisait à l'envers le dessin dont elle était chargée. Cette pratique n'a point varié; c'est encore le champlevage des ancêtres qui nous est resté, et la gravure sur bois d'aujourd'hui ne se distingue de son aïeule que par des techniques plus avisées, et une esthétique plus sûre. Comme nous le dirons ci-après, ce moyen plein de simplicité et apparemment employé dans les civilisations grecque, romaine ou égyptienne, était en suspension dans la préparation de travaux secondaires, tels les moules dont se servaient les tuiliers, les formes dont les tisseurs ornaient leurs étoffes. Des preuves en seront fournies qui ne laisseront guère de doutes. Ce qui manqua à l'*estampe* proprement dite pour se manifester un siècle ou deux plus tôt, ce fut le papier. Et le papier ne devint d'un usage constant que lorsque nos pères fournirent le chiffon en quantité, c'est-à-dire lorsque le linge de corps devint d'un usage général, dans la seconde moitié du XIVe siècle.

L'utilité pratique de la taille d'épargne ou de relief s'exprima de bonne heure dans la multiplication d'ouvrages jusqu'alors réservés aux écrivains et enlumineurs, mais dont le prix de revient gênait les petites bourses. Et l'honneur de cette gravure rudimentaire, d'abord considérée un peu comme une fraude, fut de nous donner l'imprimerie, à la suite de tâtonnements et d'essais dont tout le monde a entendu parler. L'impression d'un cachet, celle d'une image, ou du premier livre de Gutenberg, procèdent du même principe : l'application d'un relief encré sur un papier. Et, comme pour nos cachets modernes ou nos lettres d'imprimerie, il fallait que ces reliefs fussent ménagés à l'envers pour se reproduire à l'endroit.

Mais ce travail d'épargne, ce découpage de traits n'allait pas sans difficultés et sans gêne. Les plus anciens « tailleurs de formes » évitaient les complications de dessin et s'en tenaient à un schéma naïf. Les ombres portées étaient religieusement omises pour désencombrer la besogne. Aussi est-ce à cette absence de traits d'ombre que nous pouvons juger de l'âge de ces pièces vénérables, lorsque nous n'avons pas, pour les dater, les costumes ou les armures des personnages représentés. Afin de mieux dissimuler leur fraude et de laisser croire à un dessin, les premiers producteurs d'estampes bariolaient leurs figures de couleurs rudimentaires parodiant les enluminures de manuscrits. Nul doute d'ailleurs que des enlumineurs marrons n'aient eu les premiers idée de ces contrefaçons pour multiplier à la fois leurs productions et leurs gains.

Mais ce qui assura le succès persistant de la gravure sur bois, même après la découverte de l'imprimerie et de la taille douce, ce fut précisé-

ment le fait de se conduire comme le caractère d'imprimerie lui-même, de se marier à lui, de faire corps avec son texte et de participer à son encrage et à son tirage sans manipulations différentes. Tout au contraire la gravure au burin nécessitait un tirage à part et des repérages qui arrêtèrent longtemps sa marche triomphale.

En effet, la théorie de la taille douce, sur cuivre ou sur laiton, est juste l'opposé de la taille d'épargne. Au lieu de champlever péniblement un trait en le dégageant de la matière environnante, on incise le métal à l'aide d'un outil tranchant, qui produit des fossés, des creux, plus ou moins profonds, à la volonté de l'opérateur. Celui-ci, loin de craindre la multiplication des lignes et leurs entrecroisements, a tout intérêt à les produire pour fournir à l'impression ultérieure la sensation d'un dessin à la plume extrêmement fouillé. C'était la méthode des taille-douciers orfèvres dès le XIIe siècle, alors qu'on ne songeait guère à tirer de ces travaux des estampes sur papier.

Concurremment avec les deux techniques spéciales que nous venons de décrire, les graveurs du XVe siècle — peut-être même ceux de la fin du XIVe — pratiquèrent une sorte de taille en relief mixte, qui participait du burin pour le travail, et du champlevage pour l'impression. En d'autres termes, les vieux tailleurs de formes connurent ce que nous nommons aujourd'hui la gravure de teinte. L'économie du moyen consiste à produire une série de traits légers à la surface d'une planche de bois convenablement polie. Ces traits, s'ils étaient encrés à la façon d'une taille-douce, donneraient des lignes noires à l'impression; mais le bloc non évidé, et resté plan, s'imprègne d'encre aux parties ménagées, et les traits, qui sont épargnés par l'encre, se manifestent en blanc sur l'estampe. C'est le système de gravure sur bois, repris au commencement du XIXe siècle par Bewick et Bréviere et conduit à sa plus grande perfection par Pannemacker.

On a beaucoup écrit sur ces œuvres d'apparence singulière et déroutante. Adam Bartsch, Passavant, le comte Henri Delaborde ont successivement décrit et apprécié divers spécimens de ces travaux. M. le comte Delaborde avait cru en découvrir un, datant de 1406. En fait, il est plus que probable que ces « criblés », ces « interrasiles », ces « schrottblätter », suivant les noms que leur infligent les Français ou les Allemands, étaient de pratique usuelle dès le XIVe siècle. Mais la date de 1406 est controuvée aujourd'hui, et les autres exemples de criblés ne nous fournissent que des vraisemblances et des approximations. Les plus anciennes pièces de ce genre paraissent être celles où les modelés sont obtenus par une série de points ronds, qui donnent à ces estampes l'aspect d'un de ces oiseaux au plumage pointillé, tels le sansonnet ou le râle marouette, d'où le nom de criblé. Les pièces de date plus récentes sont éraillées « en pluie »,

c'est-à-dire de traits diagonaux obtenus par des lignes. La région de Douai nous a laissé une de ces estampes, avec armoiries de la Ville, qui a été gravée à une date sensiblement rapprochée de 1450.



Fig. 175. — Le « Bois Protat », gravé vers 1370-1380.

(D'après Henri Bouchot, *Étude sur un xylographe taillé en Bourgogne vers* 1370, E. Lévy, édit.)

En réalité, ce moyen peut se définir ainsi : Chercher à faire du blanc sur un fond noir, quand la véritable taille d'épargne s'ingénie à mettre un trait noir isolé sur du blanc.

Gravure sur bois. — Le jour où un tailleur de bois en relief imagina des formes d'animaux, de plantes ou de rinceaux pour décorer une étoffe, l'estampe était virtuellement produite. La question, en effet, n'est pas de la matière sur laquelle on imprime, mais de l'impression elle-même. Il s'ensuit donc que nous devons considérer comme de véritables œuvres d'imagerie, comme d'incontestables estampes, les empreintures au moyen de moules en bois produites sur étoffes de soie, sur *samit*, ou sur tissus de chanvre ou de lin. Le Cabinet des Estampes de Paris s'est procuré, ces années dernières, trois ou quatre fragments d'étoffes illustrées par ce procédé, dont la date a été reportée jusqu'au milieu du XIIe siècle. Les ouvriers obtenaient la netteté des figures en opérant par une frappe rapide à l'aide d'un maillet, et en encrant leurs planches de couleurs,

graduées en épaisseur, suivant l'étoffe, pour éviter les bavochages.

Dans le milieu du XIVe siècle, grâce à la singulière poussée d'art qui se manifesta en Italie, puis en France à la cour des premiers Valois, l'impression sur étoffe s'était haussée à un degré supérieur. Nous en avons la preuve dans une pièce empreintée à moules gravés, dont la perfection et l'élégance trahit d'étroits rapports avec les maîtres les plus qualifiés de l'Italie du Nord. Par le sujet qui y est traité, « la vie d'Œdipe », ce monument inestimable participe au mouvement de renaissance classique, dont Pétrarque était alors l'un des tenants les plus convaincus, et qui avait si fortement impressionné la cour des Valois. Mais par ses caractères graphiques, par les costumes de femmes qu'on y rencontre, l'armure des guerriers, certains accoutrements de tête, nous pouvons juger de l'étroite alliance entre le dessinateur original des formes gravées et les maîtres peintres du Campo Santo ou d'Avignon.



Fig. 176.— Le Centurion et les deux soldats. Épreuve tirée du « Bois Protat ».
(D'après Henri Bouchot, *op. cit.*)

Il s'agit d'un fragment de tenture divisé en compartiments, et comprenant actuellement dix tableaux différents. Dans le milieu du XIXe siècle, la pièce appartenait à M. d'Odet, à Saint-Maurice en Valais. En 1896, la tenture fut exposée à Genève, et depuis elle fut partagée en trois fragments dont l'un est au Musée de Bâle, un autre à Zurich et le troisième, le plus petit, à Genève. Deux des tableaux du plus petit morceau montrent une farandole de personnages du XIVe siècle admirablement silhouettés; les huit autres taillés en compartiments rectangulaires sensiblement égaux racontent l'histoire d'Œdipe.

Nous avons acquis aujourd'hui la conviction, — tant par des textes authentiques que par la découverte de certains monuments — que la région dijonnaise des abbayes de Cîteaux, et que le séjour des ducs de

Bourgogne dans la contrée avaient développé un foyer très actif de tailleurs de formes. Sans doute leurs modèles n'étaient point encore destinés à l'image sur papier; les graveurs de moules pour tuileaux se concentraient à Argilly, et servaient à la décoration céramique des palais du duc. Certaines abbayes, telle La Ferté-sur-Grosne, préparaient des bois en vue de la confection des parements d'autel ou des bannières. Mais ce qui importe, c'est moins de rencontrer les épreuves sur papier que de constater le mouvement d'empreinture. Or c'est à Dijon que nous retrouvons pour la première fois le mot d'*estampe*, dans un acte authentique; et ce mot, qui devait avoir ultérieurement une destinée si illustre, est précisément employé dans le sens d'impression de figures taillées en relief et appliquées sur des toiles marouflées ensuite.

Il ne faudrait pas croire cependant que la note d'archives dont il est question visât des œuvres de conséquence; les estampes en pareil cas servaient à exécuter, plus vite et plus régulièrement, une frise décorative, ou des semis de vignettes, sans plus de prétention au grand art.

Jean Malouel a besoin, dans le courant de 1398, de produire rapidement la décoration du parloir de la Chartreuse de Champmol, près Dijon. C'était là en réalité un peu une opération de peintre en bâtiment de qualité supérieure. Pour exécuter la commande, Malouel achète, à Robin Gauthier, 30 aunes de toile, et à un autre marchand des couleurs à l'huile; puis il se procure une table de laiton pesant 22 livres « pour tailler en icelle plusieurs *estampes* nécessaires pour la peinture de plusieurs choses à faire pour ladicte église ». (Dehaisnes, *Art dans les Flandres*, II, 770 et 780). Mais Malouel ne conserve pas intacte sa planche de 22 livres, il la fragmente et la divise en plusieurs blocs qui lui fourniront les types en relief dont il a besoin. Eût-il imprimé ces blocs sur un papier, il eût en réalité fourni des *estampes* dans le sens moderne que nous attribuons à l'expression. Rien ne dit qu'il ne l'a jamais fait.

Il avait d'ailleurs été précédé dans ces œuvres d'empreinture par le peintre Jean de Beaumetz, son prédécesseur à Champmol. Beaumetz, lui, dessinait ses modèles sur des bois et les donnait à tailler à un « chapuiseur » nommé Baudet; ceci dès 1393, cinq ans avant Jean Malouel. Voici la mention qui le prouve : « A Jehan Baudet charpentier, pour avoir fait et taillé des moles et tables pour la chapelle... audict Champmol... à la devise (d'après les dessins) de Beaumetz... » (Dehaisnes, II, 711).

Ce ne fut donc point un étonnement très grand pour nous lorsque, ces années dernières, on découvrit dans des matériaux de démolition provenant de l'abbaye de La Ferté-sur-Grosne une planche tabellaire précisément imputable à quelque tailleur de formes de la contrée, moine ou chapuiseur, et qui, grâce à certains caractères relevés dans l'exécution des figures, se peut reporter à la seconde moitié du XIVe siècle, c'est-à-dire

au temps de Beaumetz et de Malouel. Ce bloc de noyer, de dimensions supérieures aux estampes sur papier (0,60 de haut), appartient aujourd'hui à la succession de M. Jules Protat, imprimeur à Mâcon. Il est entaillé sur ses deux faces. Sur le droit, on aperçoit un fragment de Crucifixion, avec trois personnages au pied de la croix, le centurion et deux soldats romains (fig. 175). Au revers opposé, c'est un ange agenouillé, dont la figure est disposée sur un fond de fleurettes (ou de quatrefeuilles) et de losanges. Mais, comme ces losanges servaient au

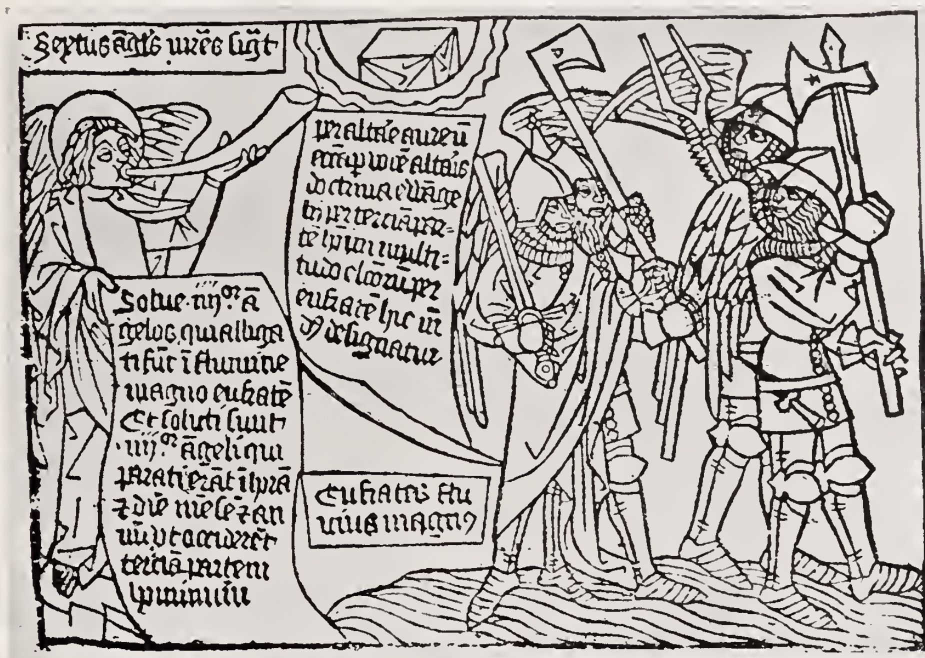


Fig. 177. — Les Anges de l'Euphrate. Bois flamand gravé vers 1400. *Apocalypse* xylographique.
(D'après Henri Bouchot, *op. cit.*)

graveur à façonner les quatrefeuilles, on en peut induire que cette partie du bois était restée inachevée.

Ce monument précieux a été étudié avec le plus grand souci de vérité; il a pu se rapprocher d'autres œuvres dont les épreuves nous sont parvenues, notamment les *Apocalypses* (fig. 177) xylographiques classées première et troisième par le savant Sotheby et dont nous avons signalé les incontestables conformités avec les tapisseries de l'*Apocalypse* dont Jean Baudol, dit de Bruges, fournit les cartons à Nicolas Bataille.

Un fait nouveau vient depuis peu donner pleinement raison à nos hypothèses. Une gravure incunable de toute rareté, représentant *la Vierge et l'Enfant* dans la corolle d'un lys, entourée des quatre éléments figurés, *l'eau, la terre, le feu, l'air*, et exécutée dans le style exprès de Jean

de Bruges et des artistes du duc de Berry, a été acquise tout récemment par le Département des Estampes de Paris. Cette pièce est tirée au frottoir d'une encre bistre. Elle provient de la collection de M. Parguez, et a été trouvée dans un cartonnage de vieux papiers. Or, ce qui constitue en faveur de cette estampe une valeur démonstrative de premier ordre, ce qui la met d'emblée au rang des monuments les plus précieux de l'art incunable, c'est que toutes ses légendes sont conçues en pur dialecte de France. Et ces légendes n'ont pu être rapportées après coup; le texte gravé fait partie du bloc et se marie aux traits environnants. Les figures étant datées, à quelques années près, par les costumes et les coiffures, c'est donc à cette date, très voisine de 1380-1400, que l'on peut reporter et les *Apocalypses* de Sotheby et la « Vierge Parguez ». Cette date est précisément celle des tapisseries d'Angers, fournies dans un compte publié par M. J. J. Guiffrey (Voir au chapitre suivant.)

Le texte en deux sixains contient une prière adressée à la Vierge; c'est une oraison versifiée, destinée à éviter le péché et à se garder de mort vilaine dans la journée où on l'aura récitée.

Les quatre éléments, représentant les quatre complexions de l'homme, sont figurés par des personnages en costume civil, enfermés dans un champ circulaire. Chaque élément a sa légende.

L'air est sang win. (L'*air* se compare au sang et au vin, *sanguin*).
Le feu colérique. (Le *feu* représente l'homme coléreux).
L'yauwe flemmatique. (L'*eau* est le tempérament lymphatique).
La terre mélancolique. (La *terre* se compare à l'homme méditatif).

Ce sont là de ces jeux d'esprit fort à la mode alors, et que l'imagerie populaire de ces temps nous a conservés en assez grand nombre.

Mais, on le voit, il ne s'agit plus ici d'une mention sommaire et discutable comme on en rencontre quelquefois dans les images incunables; le tailleur de ce bois précieux ne gravait pas seulement une composition dont les caractères graphiques dénotent une extraction française; la légende très complète chargée d'en commenter le sens est française, et tout s'accorde à assigner à cette œuvre un état civil indiscutable.

Comme nous ne rencontrons aucune pièce en Allemagne qui se puisse réclamer d'une époque aussi reculée, il convient donc de reconnaître aux tailleurs de bois français, italiens et dijonnais une priorité sur leurs confrères. La légende, que divers érudits allemands avaient réussi à accréditer chez nous, tombe devant les faits.

Aussi bien, nombre d'estampes xylographiques retenues pour les plus anciennes, même par les plus fervents défenseurs de l'antériorité germanique, n'ont-elles nullement les caractères des écoles de peinture d'outre Rhin. Certaines, comme la *Vierge* dite de Lyon, aujourd'hui conservée au Cabinet des Estampes de Paris (fig. 178), — le *Saint Georges* de

la collection Edmond de Rothschild, provenant de Weigel, — le *Saint Christophe*, également venu de Weigel et possédé par Mlle Przibram à Vienne en Autriche; — un *Saint Bénigne*, du Cabinet des Estampes, accusaient des rapports fort étroits tant par leur esthétique générale que par la technique du tailleur de bois avec les œuvres franco-dijonnaises. Les figures sont courtes, simples, les plis d'étoffe n'ont jamais la manière tourmentée, et toute de parti pris, adoptée par les Flamands ou les « Formschneiders » allemands. De plus, la *Vierge de Lyon* est essentiellement la transcription des vierges françaises du règne de Charles VI; le *Saint Georges* est dans les données des enlumineurs de l'Ile-de-France. Quant au *Saint Christophe* de Mlle Przibram, c'est, dans sa technique, le « Bois Protat » lui-même.



FIG. 178. — La Vierge dite de Lyon.
(B. N., Estampes, n° 360.)

Une dernière remarque doit être indiquée ici, c'est que l'écriture en capitales, dite « onciale », qui disparaît vers la fin du XIVe siècle, ne se rencontre que deux fois sur des œuvres xylographiques. Une fois dans le coutil historié provenant de M. d'Odet, et dont nous avons parlé ci-devant; une seconde fois dans l'inscription du « Bois Protat ». Cette circonstance, venant s'ajouter aux preuves fournies par les costumes et la décoration, nous confirme dans l'opinion que ce sont là les plus vénérables reliques des opérations tabellaires xylographiques. Mais, suivant que nous l'avons appris par la mention concernant Malouel, les anciens praticiens de la taille en relief ne travaillaient pas que le bois. Ils taillèrent également le métal, et c'est ainsi que nous avons pu constater, sur des épreuves, les traces d'érosions causées par la rouille des blocs ayant servi à l'impression. Le bois se décèle par ses piqûres de vers ou ses cassures ; le métal par des stries ou des éraillures.

Nous voici très loin du fameux *Saint Christophe*, autrefois à lord Spencer, portant la date de 1423, et qui passa longtemps pour l'incunable xylographique le plus incontestable. Un *Mariage mystique* du Cabinet de Bruxelles paraît, lui, daté de 1418, au temps des Van Eyck. Ces œuvres, d'ailleurs fort importantes, n'ont plus aujourd'hui la valeur documentaire qu'on attribuait au millésime dont elles sont marquées. Le *Saint Christophe* est un travail d'imagerie secondaire, où se constatent déjà quelques tailles d'ombre, signe incontestable de postériorité. Quant à la date de 1423, est-elle rapportée, comme il arrivait souvent, dans la planchette de ces gravures ? Le *Mariage mystique* de Bruxelles (fig. 180) est plus troublant encore. Passavant lisait 1448, en sollicitant, dans le sens de son opinion préalable, un signe singulier placé entre MCCCC et XVIII. En réalité, cette œuvre est essentiellement de descendance Eyckienne; les femmes assises y rappellent la *Sainte Barbe* du Musée d'Anvers, laquelle est plus près de 1448 que de 1418. Et nous ne retrouvons plus dans cette image la barbarie simple, l'élégance naïve, le choix heureux d'expressions, admirés dans la *Tapisserie d'Odet*, dans « la Vierge Parguez » ou dans la *Vierge de Lyon*.



Fig. 179. — Le Saint Christophe de 1423.
(Collection lord Spencer. — D'après Bouchot, *op. cit.*)

La diffusion rapide de l'estampe à travers l'Europe tient, comme nous l'avons indiqué déjà, à une cause inattendue : la mode adoptée en France et en Italie de la toile de lin comme linge de corps. Siméon Luce, dans son livre sur *Duguesclin*, nous a révélé cette particularité, que viennent confirmer les établissements de moulins à papier à peu près partout entre 1350 et 1400. Désormais, grâce aux chiffons produits en quantité, les pays occidentaux s'affranchissaient de l'importation orientale, et l'estampe xylographique pouvait s'établir à meilleur compte. Tout concourt à démontrer la part prépondérante prise par les grandes abbayes,

chefs d'ordre, tels Cîteaux et Cluny, dans la diffusion de l'imagerie pieuse en Occident, et ainsi s'explique en partie le trafic d'indulgences que Jean Huss avait dévoilé. Mais, comme l'estampe, ainsi produite, se substituait à l'enluminure des anciens peintres, et continuait un mouvement déjà ancien de plus d'un siècle, les xylographistes du nouveau jeu bariolaient leurs épreuves de couleurs criardes appliquées au pinceau et au « patron », c'est-à-dire par le moyen de modèles découpés qui facilitaient le coloriage. Cette mise en couleur trompa longtemps les âmes pieuses, habituées aux enluminures d'autrefois, et comme ces nouvelles figures coûtaient moins cher, tout en conférant les mêmes indulgences, elles eurent un débit considérable.



Fig. 180. — La Vierge de Bruxelles, dite de 1418. (Mariage mystique.)

(D'après Henri Bouchot, *op. cit.*)

Il ne nous en est cependant parvenu que de très rares spécimens; le Cabinet des Estampes de Paris, l'un des plus riches sur ce point, n'en possède guère que 250; Munich doit à l'abbaye de Tegernsee d'en avoir recueilli un plus grand nombre. Il y en a à Berlin, à Vienne, à Ravenne, à Londres, et dans des collections particulières. La raison de la disparition de ces objets est très simple : ils servaient à des pratiques de piété journalière; on les cousait dans ses habits, on les collait aux murailles, on les mettait au revers des couvercles de malles ou de boîtes de famille. C'était la protection invoquée, et le papier ne résistait pas aux manipulations qu'on lui faisait subir. Les Allemands, qui ont gardé ces images en plus grand nombre, les collaient dans leurs livres ou leurs manuscrits, parce que, n'en fabriquant point au début, il les faisaient venir de loin et les traitaient avec plus de considération.

Par la nature même de sa technique, la gravure sur bois ne pouvait à aucuns égards servir à l'invention, à la *création* d'un artiste; c'était la forme de transcription secondaire livrée au plus ou moins d'habileté du

traducteur; aussi n'est-elle jamais indépendante des œuvres de peinture ou de sculpture de même lieu et de même date. Nous avons pu démontrer, à propos du « Bois Protat », quelles intimes relations rattachaient ce bois aux compositions peintes ou sculptées du règne de Charles V. Tout le mérite artistique de ces objets venait de la qualité du dessinateur, c'est-à-dire du peintre qui fournissait au tailleur de bois l'histoire à graver. C'est ce qui donne aux Apocalypses xylographiques, dont nous avons parlé ci-devant, une supériorité marquée sur leurs concurrentes ultérieures; elles reproduisaient le dessin original d'un artiste créateur, de même que celui de la Vierge Parguez.

Nous avons longtemps vécu sur cette opinion que la gravure sur bois commençait en 1423 avec le *Saint Christophe* de Lord Spencer, que l'Allemagne en avait favorisé les premiers essais, que l'Italie avait suivi en compagnie de la Néerlande et de la France. C'est un peu le contraire que nous révèlent les faits. Cependant, dans tous les pays d'Europe la période glorieuse fut celle du début; l'imagerie pieuse du xve siècle contribua à diminuer la valeur des œuvres, et celles-ci ne reprirent une importance réelle qu'après les perfectionnements de l'imprimerie, lorsqu'on insinua des bois gravés dans les livres et qu'on s'ingénia à les produire meilleurs. La fin du xve siècle, tant en Italie qu'en Allemagne ou en France, fut, nous le verrons par la suite, comme le signal d'un renouveau et d'une rivalité entre les nations, où l'Italie et l'Allemagne prirent le premier rang.

Gravure en creux ou taille-douce. — La taille-douce au burin sur un métal doux, or, cuivre, argent ou laiton, remonte aux plus anciens temps. Mais nous savons par des tombes de cuivre datant du xiiie siècle, par des objets d'orfèvrerie, par des légendes inscrites sur des bijoux historiés, par des plaques de reliures, que l'opération de taille en creux était de pratique courante à peu près dans tous les pays d'Europe, dès le temps de Philippe Auguste. La preuve pourtant que ces œuvres n'étaient point destinées à l'impression, ressort de ce fait que toutes les légendes en sont indiquées à l'endroit sur le métal, quand on eût dû les graver à l'envers pour obtenir l'épreuve retournée à l'estampage, si on les avait destinées à la presse.

Il s'ensuit donc que, pour toute la période comprise entre les années 1200 à 1450 environ, la gravure au burin n'est pour ainsi dire qu'un mode de dessin indélébile; pour lui assurer plus d'importance et d'accentuation, l'orfèvre ou le tombier emplissaient les tailles profondes d'une pâte épaisse qui se durcissait d'elle-même, ou se cuisait; cette pâte noire donnait aux silhouettes creusées dans le métal clair un aspect de croquis à la plume. On la nommait « nielle ».

Les tombiers de l'Ile-de-France, — entre autres Guillaume de Plailly, qui avait gravé sur cuivre la figure de l'évêque d'Évreux, Philippe de Cahors, en 1281, celle de Barthélemy de Roye, fondateur de l'abbaye de Joyenval, et qui signait ses œuvres : *Hugo de Plagliaco me fecit*, — étaient arrivés dès 1250 à une perfection de technique à peu près définitive. L'effigie du mort qu'ils représentaient « au plus près du vif », au milieu d'encadrements architecturaux et de figurines, note un art déjà fort maître de lui. Et nous soupçonnons bien que leur œuvre une fois achevée, ils en prenaient un estampage sur toile, par renversement, au moyen d'un enduit colorant insinué dans les tailles.

A plus forte raison les orfèvres, qui opéraient sur des surfaces bien moindres et qui incisaient plus délicatement le métal, ne manquaient-ils point de juger de l'effet, en tirant empreinte, soit par le procédé du calque renversé, soit en appliquant le métal gravé sur une argile ou un soufre, qui en redisait, par des reliefs, toutes les tailles profondes. Il existe encore de ces épreuves sur soufre, et lorsque le praticien avait pris soin de colorer intérieurement tous les creux de son travail, ceux-ci se reproduisaient en saillies teintées. Toutes ces manipulations étaient un jeu pour les artisans du métal, aussi bien en France, en Allemagne, qu'en Italie, et la prétendue découverte de Maso Finiguerra datait en réalité de plusieurs siècles, lorsque cet orfèvre naquit à Florence vers 1410.

En fait, ce qui empêcha la gravure au burin de se produire au moyen âge, c'est l'absence de papier d'abord, et ensuite le manque d'encre grasse et de presse à bras des imprimeurs typographiques. Là est toute la raison d'un retard extraordinaire et troublant ; il n'y en a pas d'autre. Quant à dire si ce sont les Allemands ou les Italiens qui eurent la première idée de tirer profit en faveur de la taille-douce des perfectionnements de Gutenberg, il est bien difficile de se prononcer. On serait plutôt tenté de reconnaître la priorité à l'Allemagne, à cause de l'invention de l'imprimerie, s'il était parfaitement démontré que la légende majorée de Gutenberg n'est pas un mythe comparable á celui de Maso Finiguerra.

On connaît des estampes au burin de 1446. Elles ont été découvertes par Renouvier, et comme elles sont assez grossières d'aspect et assez brutales, on les a tout naturellement réputées allemandes. C'est même sous le bénéfice de cette attribution que le Cabinet de Berlin les a recueillies. Mais l'origine germanique de ces pièces n'est pas démontrée ; par leur style général elles se rapprochent plus des œuvres franco-flamandes que de celles des maîtres du Rhin, tels que le graveur E. S. 1466, ou Martin Schongauer. L'une des pièces de cette suite de la *Passion du Christ* dont Renouvier avait recueilli sept numéros, le *Christ à la colonne*, porte en haut du fronton gothique le millésime MCCCCXLVI en cursive.

Cette constatation ne tendrait à rien moins qu'à ruiner définitivement le roman échafaudé sur le nom de Finiguerra, si même la logique des faits, observés par ailleurs, ne suffisait pour le faire rejeter à priori.

Ce qu'il faut dire et répéter c'est que, antérieurement aux travaux d'approche qui nous dotèrent de l'imprimerie typographique, avant qu'on songeât à l'encre grasse, à ce papier humecté et rendu souple, à la presse des vendangeurs pour fournir un maximum de pression, on grava sûrement au burin, on tira même des épreuves légères, mais on n'imprima point en taille-douce. Tout le secret de la nouvelle méthode réside dans l'amollissement du papier, qui devenu flottant et un peu chiffon, s'en va, au fond des tailles creuses, quérir et boire l'encre grasse qu'on y a préalablement déposée. Dûment séché ensuite, le papier reprend sa rigidité première, et les traits d'encre, recueillis par lui, apparaissent à sa surface comme un dessin à la plume.

Il en dût être ainsi en Flandre, en France, en Allemagne et aussi en Italie, plus de dix ans avant le tirage de la première *Paix*, attribuée à Maso Finiguerra, et qui, d'après la légende, daterait de 1451.

Nous connaissons aujourd'hui un grand nombre d'estampes dont les caractères authentiques s'accordent à ceux d'époques reculées. Certaines figures de saints sont visiblement gravées au XIVe siècle; des scènes de la *Passion* ont été inspirées des *Très Riches Heures* du duc de Berry. Mais il est impossible d'admettre un tirage de ces œuvres avant la date 1440, par les raisons indiquées plus haut. Lors donc que nous rencontrons de ces pièces non datées, et visiblement exécutées avant 1440, nous devons toujours croire à une utilisation postérieure de la planche, quand le tirage en taille-douce était devenu d'usage plus répandu. Nous ne savons pas, nous ne saurons peut-être jamais, quel centre artistique lança le procédé; mais, suivant l'estimation la plus sage, il y a vraisemblance en faveur des orfèvres lorrains et strasbourgeois; le maître E. S. de 1466 était de Strasbourg, au dire de la critique allemande moderne, et Martin Schongauer, de Colmar. Les légendes en langue allemande rencontrées sur les pièces venues de ces artistes confirment l'identification.

Après ces diverses constatations, si nous reprenons la légende de Maso Finiguerra, nous verrons combien ces chroniques des origines de l'art s'enjolivent de fioritures, d'affirmations téméraires et de non-sens.

Le roman en peut tenir en quelques mots. Vasari et Benvenuto Cellini citent un certain orfèvre de Florence qui aurait gravé sur argent de petites scènes de la *Passion* pour le Baptistère de Saint-Jean à Florence. Cellini, le plus phraseur des deux, ajoute qu'avant de remplir ses creux de » nielle » ou de matière colorante, Finiguerra prenait des empreintes en soufre fondu, et même en papier, en appliquant ce papier humide à la surface du métal et en appuyant dessus avec un tampon bien uni.

Remarquons, avec M. Eugène Dutuit, qui a magistralement traité cette question dans son *Manuel de l'amateur d'estampes* (t. I, 1re partie, p. 4-19), que ni l'un ni l'autre de ces écrivains ne mentionne d'abord d'autres sujets gravés par Finiguerra, qu'une *Petite Passion du Christ*. Cependant, dans un autre passage où Cellini fait de Martin Schongauer un propagateur de l' « invention » florentine, il dit que Finiguerra a exécuté un *Christ en croix entre les deux larrons* pour le baptistère de Florence.

Vasari et Cellini vivent moins de cent ans après Finiguerra; ils répètent ce qu'ils ont entendu dire, mais leurs assertions sont loin d'être mots d'Évangile, naturellement.

Petit à petit la légende se renforçait; comme on ne trouvait plus au baptistère de Saint-Jean la *Petite Passion* ni le *Crucifiement*, l'abbé Gori, archéologue et érudit, né en 1691 (c'est-à-dire plus de deux cents ans après la mort de Maso Finiguerra), rencontrant au baptistère une *Paix* niellée représentant l'*Assomption de la Vierge*, en fit tout simplement le pivot d'une discussion savante sur les inventions de Finiguerra. Or, l'abbé Gori, qui prétend avoir lu les textes, les tronque et y ajoute de son cru. Il n'a rien vu, nous le savons, et pour cause; il fausse sciemment le vrai en faveur d'une thèse, ce qui est assez ordinaire dans la critique du XVIIIe siècle.

La question en était là, et personne ne doutait plus, quand, en 1797, l'abbé Zani s'en vint découvrir, au Cabinet des Estampes de Paris, une épreuve de la *Paix*, célébrée par Gori, comme étant la première tirée en taille-douce. La découverte de Zani fit sensation. On compara l'estampe à un dessin exécuté d'après la *Paix* originale de Florence, et les doutes tombèrent. Ils tombèrent d'autant mieux que l'on connaissait deux épreuves en soufre du même métal, l'une dans la collection Durazzo, aujourd'hui au baron Edmond de Rothschild, l'autre en Angleterre. A partir de 1797, l'épreuve du Cabinet des Estampes de Paris prit le premier rang dans les hiérarchies d'incunables illustres. Tous les critiques modernes, enchérissant les uns sur les autres, portèrent ce chiffon de papier, de date relativement basse (1470 ou 1480), à une célébrité rivale des œuvres les plus vantées.

On a photographié la *Paix* originale, on l'a mensurée, et on a acquis la conviction que l'épreuve n'est point tirée sur le métal conservé à Florence. Il manque des détails dans certaines parties de l'épreuve, d'autres en ont trop. Sans doute la niellure a pu transformer certaines tailles et a considérablement alourdi l'aspect, mais pas au point de donner deux fleurons à la couronne de la Vierge quand l'épreuve n'en montre qu'un; par contre, cette épreuve fournit des travaux le long du bord du vêtement du Christ qui ne sont pas dans la plaque originale. Qu'on ait ajouté des travaux après le premier tirage, bien, mais qu'on en ait retranché!

D'ailleurs l'épreuve fût-elle produite par la *Paix* de Florence, rien ne prouverait qu'elle eût été tirée par Finiguerra, et encore moins que Finiguerra eût gravé la pièce. De plus, ce n'est point ici un travail destiné à l'impression puisque les légendes sont retournées. Comparée aux estampes du maître E. S. de 1466, et surtout à celles de la *Passion* de 1446, l'épreuve de la *Paix* du Cabinet des Estampes de Paris est à un échelon documentaire bien moindre. Elle vaut par son style et la perfection de ses figures, mais elle ne date point de 1451 comme on l'a assuré et répété. Elle est tout au plus contemporaine de Baccio Baldini, et ne doit son illustration qu'à la « littérature ».

BIBLIOGRAPHIE

Heinecken, *Idée générale d'une collection d'Estampes*, Leipzig, 1771; — *Neue Nachrichten*, Dresde, 1787; — A. Bartsch, *Le Peintre graveur*, Vienne et Leipzig, 1803-1831, 2e édition; — Passavant, *Le Peintre graveur*, Leipzig, 1860-1864, 6 vol. in-8°; — Eugène Dutuit, *Manuel de l'amateur d'estampes*, Paris, 1881-1888, 6 vol. in-4°; — Samuel Leigh Sotheby, *Principia typographica*, Londres, 1858, 3 vol. in-fol.; — W. L. Schreiber, *Manuel de l'Amateur de la gravure sur bois et sur métal au* XVe *siècle*, Berlin, 1891-1893, 3 vol. in-8 et 3 vol. planches; — W. Schmidt, *Die frühesten und seltensten Druckdenkmale des Holz- und Metallschnittes*, Nuremberg, in-fol.; — Otto Weigel et A. Zestermann, *Die Anfänge der Druckerkunst*, Leipzig, 1865, 2 vol. in-fol.; — Comte H. Delaborde, *La gravure* (Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts), in-8°; — Notice sur deux Estampes de 1406 (*Gazette des Beaux-Arts*, t. I, p. 238 et suiv.); — Courboin, *Catalogue de la Réserve du Département des Estampes*, 2 vol. in-8°; — H. Bouchot, *Un ancêtre de la Gravure sur bois*, Paris, 1902, in-8°; *Les deux cents incunables de la Bibliothèque nationale*, 2 vol. in-8° et Album grand in-fol ; — Derschau, *Holzschnitte alter deutscher Meister*, Gotha, 1806-1816, 3 parties in-folio; — C. M. Briquet, *Papiers et filigranes*, Genève, 1888, in-8°; — Dr Keller, *Die Tapete von Sitten* (Les tapisseries de Sion), vol. XI des *Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich*, 1857; — De Guilhermy, *Inscriptions de la France*, 5 vol., de la Collection des documents inédits; — Comte H. Delaborde, *Le Département des Estampes* (notice sur *la Paix* de Maso Finiguerra), 1874, in-8°.

Nous ne citons ici que les livres indispensables, mais la gravure en taille-douce a été étudiée dans des monographies ou des ouvrages d'ensemble très nombreux. Citons les travaux de MM. Lippmann, Dr Max Lehrs, Hymans, Hirth et Muther, Kristeller, etc. Parmi les livres énumérés ci-dessus, ceux de Heinecken, Bartsch, Passavant doivent être consultés avec les plus expresses réserves. Le chauvinisme de ces auteurs laisse prise à la critique en divers cas.

CHAPITRE V

LA TAPISSERIE AUX XIVE ET XVE SIÈCLES[1]

LE XIVe SIÈCLE

La tapisserie joue un rôle capital dans la décoration des habitations féodales au moyen âge. Si on ne peut guère suivre ses progrès qu'à partir du xive siècle, si les textes qui la concernent, si les monuments qui ont été conservés ne remontent guère au delà de l'an 1300, il paraît bien probable qu'au cours du siècle précédent, les grands seigneurs avaient pris l'habitude de se faire accompagner, dans leurs fréquents déplacements, de ces tentures historiées qu'on a si justement nommées des fresques mobiles, car elles dispensaient leurs possesseurs de faire décorer de peintures murales adhérant au mur chacune de leurs demeures. La tapisserie de haute et de basse lisse a donc joui d'une faveur générale du xiiie au xvie siècle. Les échantillons, malheureusement trop rares, qui ont échappé à la destruction, fournissent des détails extrêmement précieux sur le costume militaire ou civil, sur le mobilier, sur le développement de l'art à l'époque de leur exécution. Il est donc fort important de déterminer leur origine et leur date.

Les tentures employées à la décoration murale figurent dans les anciens textes sous des dénominations assez vagues, laissant planer une grande incertitude sur la nature du tissu dont il s'agit. S'agit-il d'un brocart, d'une broderie, de dessins réguliers faisant corps avec l'étoffe, ou d'une véritable tapisserie à personnages? La distinction est souvent presque impossible à établir.

Les premiers spécimens de l'art qui nous occupe affectent des carac-

1. Par M. Jules Guiffrey.

tères exotiques tels qu'on a longtemps hésité sur leur origine. Ainsi, les fameux fragments décorés d'aigles et de lions, provenant de Saint-Géréon de Cologne et vendus par le chanoine Bock aux musées de Londres, de Nuremberg et de Lyon, ont un caractère franchement byzantin. Cependant, Alfred Darcel, après les avoir étudiés de près, penchait pour une origine occidentale. Il est aussi d'avis que cette étoffe ne saurait être postérieure au XIIe siècle. « Le tissu, ajoute-t-il, est lâche, les couleurs



Fig. 181. — Tapisserie provenant de l'église de Saint-Géréon de Cologne. (Musée de Lyon.)

se réduisent au vert et au brun, au bleu et au rouge, sur un fond qui a peut-être été coloré jadis. » Est-ce de la tapisserie proprement dite? Assurément, si on s'en tient au procédé de fabrication.

La tapisserie de Saint-Géréon serait donc le plus ancien monument connu jusqu'ici de ce genre de décoration. Exécutée vers l'an 1200, elle sort peut-être de quelque atelier monastique des bords du Rhin. Aussi bien, est-il acquis que tout art et toute industrie avaient trouvé dans les couvents, durant les siècles de barbarie et de ténèbres, un refuge presque inviolable.

A la même origine pourraient être attribués les monuments textiles

qui viennent immédiatement après celui de Saint-Géréon, dans l'ordre chronologique. C'est encore en Allemagne qu'on les rencontre. Les bandes suspendues au-dessus des stalles du chœur, dans le Dôme de Halberstadt sont empreintes d'un caractère roman ou, si on veut, byzantin, bien prononcé. L'exécution dénote cependant un certain sentiment des lois décoratives. Un trait foncé accentue les contours; les couleurs sont réduites à des tons très simples.

Les auteurs qui se sont occupés de cette série capitale varient, quant à la date à lui attribuer, entre le commencement et la fin du XIII[e] siècle.



Fig. 182. — Charlemagne entre les philosophes de l'antiquité. Tapisserie du Dôme de Halberstadt.

Bien différents dans le choix des sujets comme dans l'interprétation se présentent les fragments de l'ancienne église conventuelle de Quedlinbourg. Tandis qu'au Dôme de Halberstadt, toutes les scènes, empruntées surtout à l'Ancien et au Nouveau Testament, nous montrent le Christ et ses douze Apôtres, saint Georges et le Dragon, Abraham, Jacob, auxquels sont joints Caton, Sénèque et Charlemagne, la tapisserie de Quedlinbourg est exclusivement consacrée à la représentation des allégories singulières décrites dans l'œuvre didactique d'un poète de la décadence, Martianus Capella. Cette production littéraire, bien oubliée aujourd'hui, mais fort étudiée au moyen âge, racontait le mariage de Mercure et de la Philologie; et c'est ce que nous annoncent les inscriptions tracées sur le tissu autour des personnages.

Le docteur Lessing, dans son étude approfondie de ce monument[1],

1. *Wandteppiche und Decken des Mittelalters in Deutschland*, herausgegeben von Prof. D[r] Julius Lessing. Berlin, Wasmuth, 1901-04, in-fol., 50 pl. en noir et en couleur. Cf. E. Soil,

constate que cet étrange sujet avait été choisi par une abbesse de Quedlinbourg, du nom d'Agnès (1186-1203), pour être reproduit à l'aiguille par elle et ses nonnes, dans le but d'être envoyé en présent au pape. Terminé, l'ouvrage reste à Quedlinbourg; c'est ainsi qu'il nous est parvenu, mais singulièment dégradé et diminué. Le tissu n'est pas celui de la haute ou de la basse lisse; il se rapprocherait plutôt du travail de la Savonnerie.

Ces trois tapisseries de Saint-Géréon, d'Halberstadt et de Quedlinbourg sembleraient établir que l'art de tracer sur le tissu des ornements variés, à l'aide de la navette, de l'aiguille ou de la broche, avait pris naissance en Allemagne, bien avant d'être pratiqué dans notre pays.

Cependant, d'après l'abbé Lebeuf, un évêque d'Auxerre, mort en 840, aurait fait exécuter pour son église un grand nombre de tapis. Mais que signifie ce terme de tapis? N'est-il pas question tout simplement de tissus unis ou avec ornements ajoutés à l'aiguille? On ne possède pas de détails plus précis sur les étoffes ou tapisseries fabriquées, vers 985, par les religieux de Saint-Florent de Saumur, non plus que sur les vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse représentés sur une tenture offerte en 1133 à la même église. On cite d'autres textes du XIe siècle relatant des ateliers de tapisseries à Poitiers et dans l'abbaye de Saint-Riquier; mais les termes sont encore trop vagues pour qu'il soit permis d'en tirer argument pour la fabrication de tapisseries proprement dites.

Les statuts des corporations parisiennes, rédigés vers 1250, vont-ils mieux nous édifier sur l'origine de l'industrie textile à Paris? Ils font bien mention de fabricants de tapis sarrazinois et de tapis nostrez; mais rien ne permet de voir dans ces artisans de véritables fabricants de tapisseries historiées. C'est seulement en 1303, dans une addition aux statuts d'Etienne Boileau, que le mot de haute lisse paraît pour la première fois, et il semble bien, à la façon dont il est cité, d'invention toute récente. L'article constate l'existence à Paris d'un certain nombre d'ouvriers de haute lisse, représentés, dans leur contestation avec les tapissiers sarrazinois, par dix d'entre eux. Le mot de haute lisse aurait donc fait son apparition dans les actes publics au début du XIVe siècle, et il est difficile d'appliquer ce terme à d'autres artisans que des tapissiers. Leur métier, déjà pratiqué sans doute depuis un certain nombre d'années, a désormais sa consécration en quelque sorte officielle et il ne tardera pas à prendre une extension considérable dans toutes les provinces du nord de la France.

Si la ville d'Arras fut considérée dès le début comme le centre principal de l'industrie naissante et dut à cette circonstance l'honneur de lui

Tapisseries conservées à Quedlinbourg, Halberstadt et quelques autres villes du Nord de l'Allemagne, dans le *Bulletin de la Gilde de Saint-Thomas et Saint-Luc*, Tournai, 1889, in-4, 22 p., avec planches. — Les planches que nous donnons ici sont empruntées à la publication du Dr Lessing qui a bien voulu nous autoriser à les reproduire. Nous le remercions bien sincèrement de sa gracieuse permission.

laisser son nom chez les Italiens, cette prospérité doit être attribuée à l'intelligente initiative de la comtesse Mahaut d'Artois (1302-1327), épouse du comte de Bourgogne, Othon IV. Cette femme supérieure prodigua les encouragements aux métiers qui constituaient la richesse de la province, et particulièrement à celui de la tapisserie. C'est à elle, sans nul doute, que la ville d'Arras dut sa prospérité et la réputation d'avoir été



Fig. 183. — Vénus. Fragment de la tapisserie de Quedlinbourg, représentant le mariage de Mercure et de la Philologie.

le véritable centre de la fabrication de la tapisserie au moyen âge, suprématie qu'elle ne conserva d'ailleurs pas longtemps.

Dès 1308, les tapissiers parisiens font une concurrence sérieuse aux fabricants de l'Artois, et la comtesse Mahaut elle-même ne montre pas de préférence exclusive pour les uns ou les autres. On voit les seigneurs du Hainaut et de la Flandre s'approvisionner chez les artisans de Paris, dans le premier tiers du xive siècle. Toutefois, sur cette première période les documents donnent peu de détails.

Les noms d'un certain nombre de tapissiers de Paris ou d'Arras ont été conservés, sans qu'on sache rien de positif sur la nature de leurs

travaux. Peu à peu cependant les inventaires deviennent plus explicites; ils nous apprennent que la veuve de Louis le Hutin, la reine Clémence de Hongrie possédait des tapis de laine « ouvrés de papegais et de compas ». Dans la même pièce figurent « huit tapis à ymages et à arbres, de la devise d'une chasse. » Il s'agit bien cette fois de personnages, d'animaux, de paysages.

Plus on avance, plus les mentions de tapisseries ou de tapis, les deux mots sont constamment employés l'un pour l'autre, deviennent fréquentes et détaillées.

Le roi Jean, pendant son règne (1350-1364) ne reçoit pas moins de 239 tapis à fleurs de lis ou aux armes, destinés à la décoration des appartements du prince et des chambres occupées par ses fils. Ses fournisseurs attitrés sont des Parisiens; ils se nomment Clément le Maçon, Jehan du Tremblay, Philippe Dogier.

Les quatre fils du roi Jean occupent une place à part parmi les mécènes du moyen âge qui se sont le plus vivement intéressés à l'art et aux artistes. Les tapissiers ne pouvaient manquer de trouver auprès de ces princes généreux protection et encouragement. Aussi rencontre-t-on, dans les inventaires des trésors de Charles V et de ses frères, de longues séries de tentures historiées du plus haut intérêt pour l'histoire.

Ces inventaires et les fragments de comptes sauvés de la destruction apprennent, en effet, que, dès la seconde moitié du XIV[e] siècle, la fabrication de la tapisserie avait pris un développement considérable. Au jour de sa mort, le roi Charles V possède près de deux cents tentures. Les trois quarts, il est vrai, rentrent dans la catégorie des verdures, ou sont ornées d'armoiries ou bien encore de figures géométriques; mais les descriptions, quelque brèves qu'elles soient, prouvent que la collection royale contenait des morceaux d'une rare somptuosité, traitant les sujets les plus variés.

Les scènes religieuses occupent, et cela est tout naturel, la première place. C'est un tapis de la *Passion de Nostre-Seigneur*, une *Vie de saint Denis*, une *Vie de saint Theseus*, puis un beau tapis rehaussé d'or, « ystorié des *Sept sciences et de saint Augustin* ». L'histoire ancienne figure ici avec un tapis de *Judic* (*Judith*), et « ung grand drap de l'euvre d'Arras, ystorié des *faiz et batailles de Judas Macabeus et d'Antiochus* », qui couvrait tout un côté de la galerie du château de Beauté.

Les scènes tirées des romans de chevalerie, des poèmes épiques, jouissent alors d'une grande faveur. On rencontre, dans l'inventaire du roi de France, un tapis de *Girart de Nevers*, une *Histoire du duc d'Aquitaine*, la *Bataille du duc d'Aquitaine et de Florence*, le *Saint Graal*, le tapis d'*Irinail et la reine d'Irlande*. Dans la catégorie des romans, moralités ou allégories rentrent les tapisseries des *Sept pechez mortelz*, des *Sept Arts*, des *Sept Sciences*, de *Bonté et Beaulté*, d'*Amis et Amie*, de la *Fontaine de Jou-*

rence. Les sujets champêtres, pastorales, scènes de chasse, sont aussi fort recherchés. Charles V possédait deux tapis à *hommes sauvages*, un autre à *Dames qui chassent et volent*. Tous les genres sont représentés dans la collection royale, comme dans celles des princes de la Maison de France. Il n'y manque même pas la représentation de scènes historiques contemporaines. Dans cette série spéciale il convient de signaler le tapis de *Godeffroy de Bouillon*, dont la grande figure n'a cessé d'être populaire jusqu'à la fin du XVIe siècle. N'avait-il pas d'ailleurs sa place parmi les Neuf Preux, à côté de Charlemagne et du roi Artus qui ont fourni le motif de deux tapis conservés dans le mobilier de Charles V, et auxquels la reconnaissance publique avait adjoint, avant même la fin du XIVe siècle, le héros de la guerre contre les Anglais, Bertrand Duguesclin?

Malheureusement, ces sujets historiques qui auraient tant de prix pour nous furent les premiers à disparaître. Les tapisseries, transportées d'un château à l'autre, pour suivre les grands seigneurs dans leurs déplacements continuels, arrivaient bientôt à un état de délabrement complet, et, comme les scènes rappelant quelque victoire, un fait d'armes mémorable, ou des personnages fameux, étaient de celles qu'on aimait à revoir sans cesse, ces tapisseries historiques furent en ruine bien avant les autres. Un exemple caractéristique de cette rapide destruction est donné par la tapisserie de la *Bataille de Roosebeke*, gagnée par Charles VI en 1382. Tissée par Michel Bernard d'Arras pour Philippe le Hardi, elle avait été payée, avec le modèle, 2800 francs d'or. Terminée dès 1387, elle ne mesurait pas moins de 56 aunes de long sur 7 aunes un quart de haut, soit environ 285 mètres carrés. Cette énorme pièce pesait un poids énorme. Aussi, en 1402, Philippe le Hardi prenait-il le parti de la faire couper en trois morceaux; un peu plus tard, chacun de ces trois fragments était lui-même divisé en deux. C'est dans cet état qu'elle paraît pour la dernière fois dans l'inventaire de Charles Quint, avec cette mention « fort vieille et trouée. »

Ces détails expliquent comment il se fait que les tapisseries consacrées aux scènes historiques contemporaines ont complètement disparu, tandis que celles qui ont bravé les injures du temps représentent généralement des sujets religieux. Encore est-il d'un haut intérêt de noter les événements ayant paru dignes d'être retracés en laine pour les résidences royales ou princières. La *Bataille de Cocherel* se trouve énumérée parmi les tentures destinées à Philippe le Hardi. La popularité de Duguesclin se trouve ainsi confirmée par nombre de tableaux célébrant ses hauts faits aussitôt après sa mort. Le duc de Bourgogne avait voué un culte passionné au vaillant Breton. En 1395, un tapissier de grande réputation, Jacques Dourdin, lui livrait un tapis de l'*Histoire de Bertrand Duguesclin*. Le même sujet était traité, dès 1386, par d'autres artisans

fameux, Pierre Baumetz et Nicolas Bataille. Dans l'inventaire déjà cité du duc de Bourgogne (1405), figure « un tappis de *Messire Bertraud de Claquin, de la bataille de Pout-Vallain*, ouvré à or. » D'autres scènes historiques retracées sur les étoffes rappellent aussi un fait célèbre, comme le *Combat des Trente*, les *Joutes de Saint-Denis*, les *Joutes de Saint-Inglevert*; mais Duguesclin seul jouit d'une popularité assez bien établie pour recevoir cette sorte de consécration et d'apothéose d'avoir fourni le sujet de mainte et mainte tapisserie.

Nous venons de citer la tenture des *Joutes de Saint Denis*. Elle a disparu depuis longtemps, comme les pièces historiques qui représentent des scènes contemporaines. On possède toutefois sur elle un ensemble de détails bien précieux.

Le religieux anonyme de Saint-Denis a raconté dans sa chronique les fêtes données dans la vieille abbaye pour célébrer l'entrée du roi Charles VI dans l'ordre de la chevalerie et les réjouissances qui se prolongèrent à cette occasion plusieurs jours et plusieurs nuits. Joutes, tournois, courses, banquets offraient un thème magnifique aux artistes de la cour. Le nom de l'auteur des modèles est ignoré. Mais l'exécution du tissu fut confiée aux deux plus fameux haut-lisseurs parisiens, Jacques Dourdin et Nicolas Bataille. Les joutes avaient été données en 1383. Leur représentation comptait dix panneaux mesurant un peu plus de 5 aunes de long en moyenne, sur 4 aunes 1/4 de hauteur, et, en outre, trois banquiers de 4 et 5 aunes de long; en tout, 285 aunes en carré. Le prix avait été fixé à 9 livres 12 sous parisis l'aune, soit 2745 livres 4 sous au total. L'article du compte qui nous a conservé ces détails mentionne avec soin les dimensions de chaque pièce faite « à ymagerie d'or et de fin fil d'Arras. » Commandée en 1397, la tenture, était entièrement terminée en 1400. Un de ses auteurs n'en avait pas vu l'achèvement; le solde du prix fut payé à Marguerite de Verdun, la veuve de Nicolas Bataille, après l'année 1399[1].

Si le comptable qui note ces détails en 1400 reste muet sur les sujets de ces tapisseries historiques, un document de quelques années postérieur nous dédommagera de ce silence.

Pendant l'occupation de Paris par les Anglais, fut dressé un inventaire des tapisseries du roi Charles VI, et ainsi a été conservée une description de la précieuse tenture. La voici : « Une chambre, ciel et dossier, le champ vermeil à fueilles de chesne d'or et arbroyé de plusieurs arbres d'or, et a ou dossier deux personnes, l'un d'un homme armé à cheval, et l'autre d'une dame qui le maine, et au-dessus, les personnages

1. J. Guiffrey, *Nicolas Bataille, tapissier parisien du XIVe siècle : sa vie, son œuvre, sa famille*, dans les *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, tome X (1883) p. 243-319.

de deux Roynes et d'une dame, tous les dits personnages ouvrez et faiz d'or et de soye : et, oudit ciel, a une touffe de bois de chesne grans, tous d'or et de soye, un estendart d'or tout desployé et des lances, et à chascun costé un personnage de hommes qui ferrent lances, et plusieurs lances qui sont espandues sur le champ. »

La tenture complète, comptant toujours le même nombre de pièces, est prisée seulement 540 livres 15 sous parisis. Le tout paraît avoir été livré en 1432 à un officier du roi d'Angleterre; c'est la dernière mention qu'on rencontre de ce précieux travail. Fut-il vendu, détruit ou transporté à Londres? L'inventaire des tapisseries de Charles VI[1] paraît indiquer que le duc de Bedford se fit livrer la plus grande partie du mobilier royal. Il l'emporta sans doute quand il fut contraint d'abandonner Paris.

La tenture des *Joutes de Saint-Inglevert*, appelée aussi tapis Boucicaut, du nom du chevalier qui avait brillé dans ce célèbre tournoi, comme la tenture dite *la Bataille des Trente*, contemporaine des *Joutes de Saint-Denis*, avec lesquelles ces deux séries avaient sans doute beaucoup d'analogie, disparurent de la même manière, à la même époque, ainsi que l'apprend l'inventaire de Charles VI.

Peu de monuments graphiques seraient aussi précieux que ces représentations des grandes fêtes militaires du commencement du xv[e] siècle. Mais, s'il ne nous reste rien de ces scènes historiques, nous possédons du moins une tenture capitale, d'une importance exceptionnelle, reproduisant un des sujets religieux les plus fameux au moyen âge. On ne connaît pas de tapisserie de la seconde moitié du xiv[e] siècle, sur laquelle on ait conservé un ensemble aussi complet de documents authentiques. Nous voulons parler de la tenture de l'*Apocalypse*, appartenant à la cathédrale d'Angers, un des spécimens les plus extraordinaires de l'art du tapissier. Grâce à MM. Léopold Delisle et Louis de Farcy, on n'ignore plus rien des circonstances relatives à l'exécution de cette œuvre capitale et des vicissitudes qu'elle a traversées depuis cinq siècles.

Ce fut le duc Louis d'Anjou, frère du roi Charles V, qui eut l'idée de faire traduire en laine les scènes de l'Apocalypse. A cet effet, il demandait à son frère de lui prêter un des manuscrits de sa « librairie » pour servir de guide au peintre chargé de dessiner les patrons ou modèles nécessaires à l'ouvrier. Charles V possédait plusieurs manuscrits à miniatures sur la fameuse vision de saint Jean. Celui qui fut choisi, M. L. Delisle l'a récemment établi, appartient aujourd'hui à la Bibliothèque municipale de la ville de Cambrai. La tenture suit, page par page, les tableaux de ce volume.

1. *Inventaire des tapisseries Charles VI vendues ou dispersées par les Anglais de* 1422 *à* 1435, dans la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, tome XLVIII (1887), p. 59-110 et 397-444.

Le manuscrit fut confié à un peintre du roi, nommé Hennequin ou Jean de Bruges, chargé de reporter sur des draps ou des toiles, à grandeur d'exécution, les figures des miniatures. En effet, un trait bien net est de première nécessité pour la reproduction sur une chaîne d'un sujet quelconque. Le tapissier, en général, n'a que des notions assez vagues du dessin, et il travaille à l'envers, ce qui complique singulièrement la difficulté. Aussi, doit-il avoir toujours sous les yeux un modèle bien précis. Quant aux couleurs, le peintre se contentait d'indiquer les tons à employer, les lumières et les ombres. D'ailleurs, l'analogie de la tapisserie et du vitrail à cette époque est frappante; les mêmes lois président aux deux modes de décoration. Le tapissier n'avait qu'un très petit nombre de laines teintes en magasin, et il savait s'en contenter. A peine relève-t-on quinze ou dix-huit tons différents dans les tissus du xiv[e] et du xv[e] siècle.

Le duc d'Anjou avait choisi pour l'exécution du tissu un artisan renommé et signalé à son attention par des travaux considérables. Il s'agit de ce Nicolas Bataille dont on a déjà parlé. Il travaillait à Paris et avait certainement sous ses ordres de nombreux travailleurs, à en juger par la quantité de pièces qu'il produisit en l'espace d'une quarantaine d'années. Le roi de France et tous les grands personnages de la cour eurent recours à l'habileté de cet artisan, et la liste est longue des tapisseries qu'il livra de 1363 à 1399, date probable de sa mort.

Le nom de Nicolas Bataille, un des plus habiles, sinon le premier des tapissiers parisiens du xiv[e] siècle, mérite d'être conservé parmi ceux des artistes tapissiers qui honorent le plus leur industrie, car il restera désormais inséparable de l'un des monuments les plus précieux de l'art textile.

Les modèles furent payés à Jean de Bruges en 1378. Nicolas Bataille était déjà depuis quelque temps à l'ouvrage, car, le 3 avril de la même année, il recevait un acompte de 1000 francs sur la façon de deux draps, c'est-à-dire de deux pièces. L'ensemble de la tenture se compose de sept panneaux; le tout fut terminé en quelques années. On ne connaît pas exactement la date de l'achèvement de cette œuvre colossale, mais elle était fort avancée, sinon terminée, en 1380 ou 1381. Il avait suffi de cinq ans pour l'exécution de ces longues bandes mesurant ensemble 144 mètres de cours sur 5 mètres de hauteur, en tout 720 mètres carrés. La simplicité du travail, le petit nombre des tons employés et la grosseur du fil de laine expliquent cette prodigieuse rapidité.

La tenture complète, sur laquelle M. Louis de Farcy a publié des travaux définitifs, comptait sept pièces, comme on vient de le dire. Chacune, sauf la deuxième et la troisième, se divisait en quinze tableaux ainsi disposés : à gauche, sous un riche dais d'architecture gothique à

pignons décorés de crochets et surmontés d'anges ayant en main des étendards armoriés, paraissait un grand personnage assis devant un pupitre et lisant dans un livre. Ce personnage occupait, avec son encadrement architectonique, toute la hauteur de la tapisserie. L'artiste a sans doute voulu représenter le prophète travaillant au récit de ses visions.

Après cette figure initiale, la bande se partage en deux zones mesurant 2 mètres de haut et contenant chacune sept compositions inspirées



Fig. 184. — Scène de la Tapisserie de l'Apocalypse exécutée par Nicolas Bataille vers 1380, d'après les modèles de Jean de Bruges. (Cathédrale d'Angers.)

par les visions du solitaire de Pathmos. En haut, le ciel est garni d'anges jouant de divers instruments de musique; au bas, paraît la terre semée de fleurettes. Des inscriptions expliquaient autrefois chaque sujet; rien ne reste de ces légendes. Les fonds des tableaux, alternativement rouges et bleus, se trouvent intervertis sur les deux rangs, de sorte qu'un tableau à fond rouge est au-dessus d'un tableau à fond bleu. Ce n'est guère que vers le trentième sujet qu'on a songé à enrichir ce fond d'ornements variés, papillons, lettres, pampres. La tapisserie suit exactement, on l'a dit, les scènes du manuscrit, ce qui en facilite l'explication.

Très primitif, le dessin montre un grand caractère, et, si l'on tient compte de la déformation produite par un long usage et aussi par d'indispensables réparations, on ne manquera pas de considérer l'ensemble de cette tapisserie comme un des monuments les plus précieux et les plus caractéristiques de l'art du XIVe siècle. Quand on voit ces longues bandes

aux sujets énigmatiques ou terribles occuper toute la nef de la cathédrale d'Angers, on ressent l'impression d'une œuvre quelque peu barbare sans doute, mais d'une originalité puissante, et d'une incontestable valeur décorative.

Le Musée des Arts décoratifs de Bruxelles possède, depuis quelques années, un panneau ayant appartenu au peintre espagnol León y Escosura. La *Présentation de l'Enfant Jésus au Temple* y est représentée avec une naïveté rappelant les miniatures des manuscrits du XIVe siècle. Cette scène serait contemporaine de l'Apocalypse d'Angers et peut-être antérieure de quelques années; mais, à coup sûr, elle trahit une origine bien française, quant à la conception et à l'exécution. Telles sont les deux seules tapisseries encore existantes dont l'exécution puisse être placée avec certitude dans la seconde moitié du XIVe siècle.

S'il est question fréquemment, dans les inventaires, d'œuvres d'Arras, on ne connaît guère qu'une seule tapisserie dont l'attribution aux ateliers de l'Artois présente une certitude. Encore, cette attribution repose-t-elle sur une inscription aujourd'hui perdue, mais dont le texte aurait été conservé par un ancien auteur. Cette relique appartient à la cathédrale de Tournai; elle est tendue dans la sacristie. La *Vie de saint Piat et de saint Eleuthère*, patrons de la ville de Tournai, y est représentée en un certain nombre de tableaux d'une curieuse originalité[1].

Le progrès est sensible sur les panneaux de l'Apocalypse dans l'arrangement des scènes, dans le dessin des figures; on y remarque une tendance marquée vers le naturalisme. C'est l'aube de l'évolution qui se produira au XVe siècle dans l'esthétique des pays septentrionaux.

On a constaté plus haut que le tapissier Michel Bernard, auteur de la grande pièce représentant la bataille de Roosebeke, exécutée pour Philippe le Hardi, était originaire d'Arras. Nombreuses furent les tentures que le chef de la seconde maison de Bourgogne, le plus grand amateur peut-être de son temps, avait commandées aux ateliers artésiens. Et, grâce aux acquisitions de ce prince, nulle collection de tapisseries n'égala au moyen âge, en nombre comme en magnificence, celle des ducs de Bourgogne, accrue d'ailleurs par les acquisitions de Philippe le Bon et de Charles le Téméraire. Ces précieux monuments ont passé, comme on sait, par héritage, à la maison d'Autriche; ils sont devenus par suite le premier noyau des collections de Vienne et de Madrid; c'est ce qui explique la richesse de ces collections en tapisseries historiées du XVe et du XVIe siècle.

La présence de tapissiers dans plusieurs villes du nord de la France

1. EUGÈNE SOIL, *Les tapisseries de Tournai: les tapissiers et les haute-lisseurs de cette ville.* Tournai et Lille, 1892, in-8. Voy. aussi l'album lithographié publié à Tournai, en 1883, par M. Eug. Soil, d'après les dessins de M. Ch. Vasseur.

au XIVe siècle résulte de textes formels. Valenciennes en possède dès l'année 1325. Un ouvrier d'Arras s'établit à Lille en 1398; le règlement des tapissiers de Tournai porte la date de 1390. Par contre, les villes de Bruxelles, de Gand, d'Enghien, de Mons, ne paraissent pas avoir eu d'ateliers de tapisserie avant 1400. Bruges aurait été un entrepôt plutôt qu'un centre de fabrication.

Il ne semble pas que l'industrie de la haute lisse ait fait son apparition en Italie avant le XVe siècle. Les princes de la péninsule, les comtes de Savoie en particulier, s'adressent aux ouvriers parisiens pour décorer



Phot. comm par M. Dubois.

Fig. 185. — La Présentation au Temple.
Tapisserie du Musée du Cinquantenaire à Bruxelles.

leurs châteaux, car déjà le goût des tentures historiées a envahi les pays étrangers.

L'Allemagne, qui a peut-être devancé les autres pays dans l'exécution des tissus historiés, se laisse distancer par les provinces septentrionales de la France. La tapisserie n'est pas complètement abandonnée; on cite même des pièces du XIVe dans l'église de Nuremberg, au Musée germanique, au Musée national de Munich. Mais, sauf les Apôtres de l'église Saint-Laurent, sur lesquels on a retrouvé des documents certains permettant d'attribuer leur origine à la ville de Nuremberg, et à la date de 1375, les tentures conservées dans les collections allemandes, comme au château de la Wartburg, peuvent dater aussi bien du XVe que du XIVe siècle.

Notons toutefois qu'on fait remonter à la seconde moitié du XIVe siècle, les douze pièces à fond rouge, représentant les divertissements d'hommes et de femmes sauvages, conservées à l'Hôtel de Ville de Ratisbonne et portant les armoiries des Ruederer de Kolmberg et des Stain de Rechtenstein, familles de Souabe encore existantes.

Nul monument ancien ne fait mieux connaître que la tapisserie la caractéristique des diverses périodes de l'art du moyen âge. Les peintures sur panneaux ou les peintures murales sont rares et généralement d'une dimension restreinte; la plupart ont été détruites par les accidents, les injures du temps, ou dénaturées par des retouches. Enfin, presque toujours les anciens peintres ont consacré leurs pinceaux à la représentation de scènes religieuses, rarement aux épisodes de l'histoire contemporaine ou de la vie banale de chaque jour. Quant aux miniatures, beaucoup plus nombreuses que les tapisseries, elles offrent moins de détails, vu leur champ réduit. Ainsi, nul témoignage contemporain ne fournit des détails aussi précis que la tapisserie sur le costume militaire ou civil, sur l'habillement masculin ou féminin, sur le mobilier, sur la décoration des habitations.

On a vu plus haut qu'un peintre du roi Charles V avait été chargé de tracer le carton des tapisseries à grandeur d'exécution. Il suivait pas à pas les scènes retracées dans un manuscrit, il est vrai; mais la tâche était encore jugée assez importante pour qu'on s'adressât à un des premiers artistes du temps. Les tapisseries nous ont donc conservé les compositions de maîtres fameux dont on ne connaît pas d'autre ouvrage.

Presque toujours, l'exécution des modèles était confiée à des peintres qui avaient fait leurs preuves. A côté de Jean de Bruges, parmi les auteurs de patrons pour les tapissiers paraît Colart de Laon, un des noms qui reviennent le plus souvent sur les comptes royaux. La reine lui avait commandé, en 1400, les dessins de quatre chambres de tapisserie; mais ses modèles ne plurent pas, et on se pourvut ailleurs.

La tapisserie de cette époque fournirait aussi d'utiles indications à l'histoire littéraire. Tous les romans d'aventures, toutes les chansons de geste, tous les poèmes en vogue ont fourni leur contribution à la décoration des châteaux féodaux. Il en résulte que les énumérations de tentures figurant dans les inventaires des princes et des grands seigneurs mentionnent presque toutes les œuvres des trouvères et des romanciers du moyen âge. Les titres de certains poèmes disparus ne nous sont connus que par certaines de ces mentions. A aucune époque peut-être la tapisserie n'a fait autant d'emprunts à la littérature contemporaine qu'au XIVe et au XVe siècle.

LE XVe SIÈCLE

Ateliers flamands et français. Ateliers italiens et allemands. — Au XIVe siècle, la cour des Valois concentre toutes les élégances, réunit les artistes et les lettrés de l'Europe civilisée. Au XVe siècle, cette suprématie passe aux ducs de Bourgogne, lorsque la folie de Charles VI étend

sur toute la France la ruine et la misère. La tapisserie, comme tous les arts somptuaires, ne saurait vivre et se développer que là où elle est protégée par des Mécènes fastueux et prodigues. Les artisans trouvent à Dijon, à Bruxelles, à Lille, ce qui leur manque désormais à Paris, la sécurité avec la fortune. Aussi les premières années du xve siècle marquent-elles la décadence des ateliers parisiens, naguère si prospères, tandis que ceux d'Arras ne cessent de grandir et parviennent à leur apogée. Cette prospérité ne prendra fin que par la chute définitive de la vieille cité, en 1477. Après la prise de la ville, Louis XI dispersa les habitants. Ce fut la ruine de l'industrie à laquelle Arras devait sa célébrité. Les métiers émigrèrent dans d'autres centres. Ce fait, capital dans l'histoire de l'art textile, permet de placer en 1477, date de la suppression des ateliers d'Arras, la fin de la période du moyen âge et l'aurore de la renaissance de l'art de la tapisserie.

Il a été dit précédemment que le plus illustre des tapissiers parisiens, Nicolas Bataille, avait cessé de vivre vers 1400. Sa veuve, Marguerite de Verdun, restait à la tête de l'atelier jusqu'en 1408 ou 1410; mais ses ouvrages cités dans les comptes ne consistent guère qu'en tissus à fond bleu semé de fleurs de lis. En 1422, les noms de deux tapissiers seulement figurent sur le rôle de la taxe imposée aux Parisiens par le roi d'Angleterre. Nous n'avons pas rencontré un seul tapissier travaillant à Paris pendant tout le règne de Charles VII. Les industries de luxe, vivant de la cour de France, l'avaient suivie dans son émigration aux bords de la Loire. C'est à Tours, ou dans les environs de cette ville, qu'on a chance de trouver désormais les fabricants d'étoffes précieuses. Quand le roi de France fixera sa résidence à Fontainebleau, il voudra garder auprès de lui, dans son palais même, les artistes chargés de la décoration des appartements. N'est-ce pas encore là comme un dernier reste de la vieille coutume des tapissiers de s'installer tour à tour dans les châteaux où les appelait et les retenait la fantaisie de leur clientèle?

Le bagage de l'artisan nomade se réduit à si peu de chose! Les laines et les soies ne comptent qu'un nombre si restreint de nuances! Vingt-cinq ou trente couleurs suffisent aux ouvrages les plus riches. C'est l'art merveilleux des tapissiers du moyen âge et de la Renaissance, comme des fabricants de tapis orientaux de la même époque, de produire des effets d'une puissance et d'une somptuosité extraordinaires avec un nombre d'éléments très limité.

Quand on passe en revue les divers centres où la tapisserie avait élu domicile au xve siècle, on est obligé de constater que les renseignements réunis jusqu'ici restent bien vagues, bien incomplets. Et il n'y a guère de chance d'étendre beaucoup le cycle des connaissances acquises. Arras est toujours le principal centre de la fabrication de la tapisserie à cette

époque; les recherches de plusieurs érudits, d'Alexandre Pinchart notamment, ont révélé les noms des artisans obscurs de la capitale de l'Artois. Encore ne connaît-on qu'une œuvre bien certaine produite dans cet atelier renommé. C'est la *Vie de saint Piat et de saint Eleuthère*, conservée aujourd'hui dans la cathédrale de Tournai. La tenture, exécutée dans l'atelier de Pierre Feré d'Arras, terminée en décembre 1402, fut offerte à l'église par le chanoine Toussaint Priez, aumônier du duc de Bourgogne. Ces détails étaient relatés dans une inscription tissée sur une pièce aujourd'hui détruite; mais un historien nous en a conservé le texte. La tapisserie de Tournai est donc la seule œuvre encore existante pouvant être attribuée avec certitude aux métiers d'Arras. Sans doute, parmi les nombreuses et splendides tentures énumérées dans les inventaires de Philippe le Hardi et de Philippe le Bon, les ouvrages d'Arras occupaient une place considérable; mais comment les reconnaître quand les documents contemporains restent muets sur l'origine des œuvres qu'ils prennent soin d'enregistrer et parfois de décrire?

Sur les quatre-vingt-dix ou cent tapissiers d'Arras dont les noms ont été relevés dans les archives, il en est un dont la renommée paraît avoir éclipsé celle de tous ses rivaux : Jean Walois a eu toute la faveur de Philippe le Bon. Nous le voyons chargé d'importantes commandes de 1413 à 1435. Il traite indifféremment tous les genres : scènes de chasse ou sujets religieux, ou même simples motifs d'ornements à rinceaux et avec armoiries. Les *Sept Joies de la Vierge* et la *Passion du Christ*, payées ensemble 1158 livres, pour être offertes à l'évêque de Liége, un des négociateurs de la paix d'Arras, conclue entre la France et la Bourgogne (1435), sortaient de l'atelier de Jean Walois.

On peut supposer avec quelque vraisemblance qu'une partie des tapisseries de Charles le Téméraire, aujourd'hui conservées dans les Musées de Berne et de Nancy, provenaient d'Arras. Enfin, on ne doit pas oublier que nombre de villes en France possédaient des fabriques plus ou moins prospères dès le XIV[e] siècle. On a constaté la présence de tapissiers à Tournai en 1398. La tenture de *Gédéon* ou de *la Toison d'or*, que les ducs de Bourgogne étalaient avec orgueil dans les circonstances solennelles, fut tissée par deux tapissiers tournaisiens, Robert Dary et Jean de l'Ortye; le marché passé par eux avec les officiers de Philippe le Bon porte la date du 16 août 1449. Un certain Pasquier Grenier jouissait aussi d'une grande réputation parmi les artisans tournaisiens. Il livra plusieurs tentures à Charles le Téméraire, et, dans le nombre, une *Histoire d'Assuérus et d'Esther*. Il fut chargé par le Franc de Bruges, en 1472, de l'exécution d'une suite de la *Destruction de Troie* que la ville destinait au duc de Bourgogne. D'autres textes de la fin du XV[e] siècle établissent que les descendants de Pasquier Grenier avaient conservé la faveur de Phi-

lippe le Beau et que leur réputation s'était répandue jusqu'à la cour de France. Le cardinal Georges d'Amboise chargeait l'un d'eux, en 1497, de décorer les salles de son palais. Les artisans de Tournai paraissent avoir occupé la première place après ceux d'Arras jusqu'à la fin du xve siècle.

Les métiers de Bruxelles seraient d'une date plus récente. Les statuts des tapissiers bruxellois ne remontent qu'à l'année 1451. A cette époque, la corporation possédait sur la place de l'Hôtel-de-Ville un lieu de réunion à l'enseigne de l'Arbre d'or, devenu plus tard la Maison des Brasseurs. Un tisseur bruxellois, Jean de Haze, vendait au duc de Bourgogne, en 1466, huit pièces décorées d'armoiries, tissées en or, au prix de 2131 livres, somme élevée pour le temps. Le même artisan était chargé par Philippe le Bon de l'exécution d'une *Histoire d'Annibal*, ne mesurant pas moins de cinq cent sept aunes, destinée à être envoyée en présent au pape Paul III. Le peintre bruxellois Rogier Van der Weyden passe pour avoir exercé une notable influence sur le développement de l'art textile. Carel Van Mander assure qu'il peignit de véritables modèles. La célèbre tapisserie de Berne représentant la *Justice de Trajan* et l'*Histoire d'Herkinbald* reproduisait exactement les peintures de Rogier placées jadis dans l'Hôtel de Ville de Bruxelles et détruites lors du bombardement de la ville sous Louis XIV. Est-ce par une coïncidence fortuite ou par une nécessité de métier que la demeure du grand artiste se trouvait située dans le voisinage immédiat du bureau de vérification et de plombage des tapisseries ?

Au xve siècle remonte l'établissement de métiers de tapisserie dans les autres villes flamandes, à Lille, à Bruges, à Gand, à Valenciennes, à Cambrai, à Audenarde, à Mons, à Alost, à Middelbourg, à Enghien. La plupart des fondateurs de ces ateliers venaient d'Arras. Le long règne pacifique de Philippe le Bon avait développé au plus haut point la prospérité des provinces flamandes de tout temps fort industrieuses.

Sur divers points de la France, la tapisserie fait en même temps son apparition. Natalis Rondot a noté la présence de tapissiers à Lyon dès 1358. Un haut lisseur lyonnais, Jean Crété, occupait une des premières situations dans la bourgeoisie locale en 1480. On rencontre des tapissiers à Perpignan en 1411, à Troyes en 1425. Un Tournaisien s'établit à Avignon en 1459. Un tapissier du nom de Colin travaillait à Reims en 1457. Le dernier duc de Bretagne avait installé des métiers à Vitré et à Rennes en 1476 et 1477. Quant aux artisans d'Aubusson, de Felletin et de Bellegarde, les recherches des érudits qui se sont occupés de leur histoire ne sont pas parvenues à faire la lumière sur leurs débuts et leurs origines. Il semble bien probable que le métier de basse lisse, dit aussi métier à la marche, était connu et employé dans les provinces de la

Marche et de l'Auvergne dès le xve siècle; toutefois, jusqu'ici aucun document positif n'a été produit à l'appui de cette hypothèse.

Sauf de rares exceptions, nous ne possédons guère plus de renseignements positifs sur les manufactures des pays étrangers. Que le goût et, par suite, la fabrication des tapisseries historiées se soient répandus dans toute l'Europe au xve siècle, le fait n'est pas douteux. Que l'Italie, la Suisse, l'Allemagne aient possédé des métiers bien avant la Renaissance, c'est généralement admis. Mais bien des incertitudes subsisteront longtemps sur ces temps primitifs. Bornons-nous à constater les faits acquis. C'est à Mantoue que les tapissiers du Nord font leur première apparition en Italie dans la personne d'un certain Jean de France, installé à la cour du duc de Gonzague en 1419. Il y reste vingt ans et plus. Après lui, arrive un artisan de Bruxelles d'une certaine réputation, Rinaldo Boteram; Boteram passe, en 1449, au service des Gonzague, après avoir travaillé à Sienne. Le nom de Mantegna, qui ne dédaigna pas de fournir des modèles aux ateliers de Mantoue, suffirait à donner de l'importance aux tentatives des Gonzague pour acclimater la tapisserie dans leurs États.

A Venise, les tapissiers font leur apparition en 1421. Les deux artisans qui ouvrent le premier atelier vénitien viennent de Bruges et d'Arras. Ferrare reçoit les Flamands en 1436. Ils s'appellent Jacomo da Flandria de Angelo, Pietro di Andrea. Après une période de prospérité d'une vingtaine d'années (1450-1471), l'atelier de Ferrare se trouve réduit à un seul ouvrier et ne reprendra quelque activité que sous le duc Hercule II (1534-1559). C'est à Ferrare, vers 1475, que Liévin traduit sur le métier les compositions de Cosimo Tura. L'atelier de Sienne dure aussi une vingtaine d'années, de 1438 à 1456. A Rome, la haute lisse est introduite par un Parisien, Renaud de Maincourt. Le pape Nicolas V (1447-1455) le charge de représenter en laine la *Création du monde*. Ce n'est qu'un siècle plus tard qu'un atelier sédentaire et durable sera installé dans la ville pontificale. On a pu constater la présence d'artisans venus du nord à Florence en 1456 et 1476, à Pérouse en 1495, à Bologne et à Milan en 1460. D'autres tapissiers travaillent vers la même époque à Urbin, à Todi, à Correggio; mais tous ces ateliers locaux n'ont qu'une durée éphémère et il ne reste rien de leurs ouvrages.

Même observation pour l'Espagne; d'ailleurs les États héréditaires de Charles-Quint auront toute facilité pour tirer des Flandres les plus magnifiques tentures, ce qui rendra bien inutile l'émigration des travailleurs.

Il semble certain que l'Allemagne et la Suisse ont possédé, dès le xive et le xve siècle, des tapissiers d'une réelle habileté; mais dans quels centres étaient-ils installés? Question restée jusqu'ici sans réponse. Peut-être les couvents possédaient-ils des métiers. En tout cas, on connaît un

certain nombre de pièces d'un caractère très particulier, d'un style décoratif remarquable, dont les légendes en haut allemand attestent la provenance germanique. Ces tapisseries, comme toutes celles du moyen âge, ne portent ni marque, ni date; il est donc impossible de fixer leur origine. Il semble bien que les dosserets si originaux conservés au Musée de Bâle, par exemple, avec leurs scènes fantastiques, ne remontent pas plus haut que les dernières années du xve siècle. Il faudrait quelque heureuse découverte dans les archives locales pour corroborer cette hypothèse.



Fig. 186. — Fragment d'une tapisserie représentant des animaux fantastiques menés par des jeunes filles et des enfants. (Suisse allemande du xve siècle.)
(Musée de Bâle.)

Provisoirement, nous ignorons de quel atelier sortent ces scènes amoureuses, agrémentées d'animaux fantastiques, cette suite des Preux, exposée à Bâle, et aussi ces sujets tirés de la vie populaire, dont le Musée de Nuremberg et l'Hôtel de Ville de Ratisbonne offrent des spécimens fort intéressants.

Comme on vient de le constater dans la revue sommaire des ateliers du xve siècle, c'est la Flandre et l'Artois qui paraissent avoir été les centres les plus actifs de fabrication. Les métiers parisiens sont bien déchus de leur ancienne activité; à peine existent-ils encore. Quant aux tapissiers bruxellois, ce n'est guère qu'au commencement du xvie siècle que s'affirmera leur incontestable supériorité.

Si on compare les listes de tapisseries énumérées dans les inventaires

des grands personnages et le catalogue de leur librairie, comme on disait alors, on est frappé de retrouver, d'un côté comme de l'autre, les mêmes titres, les mêmes sujets, les mêmes légendes. Les tapissiers s'inspirent des histoires ou des romans à la mode; les miniatures des manuscrits leur fournissent le point de départ et comme le canevas de leurs compositions. Cette influence du livre sur la peinture devient sensible en comparant la collection des tapisseries et la liste des manuscrits du duc de Bourgogne.

On a publié le catalogue des livres appartenant à Marguerite de Flandre, femme de Philippe le Hardi[1].

A côté des traités religieux et des œuvres poétiques sont mentionnés les livres d'histoire, les romans chevaleresques alors en vogue, suffisamment désignés par leurs titres, comme l'histoire du Saint-Graal, l'histoire de Troie, les Vœux du Paon, le Roman du roi Artus et de Lancelot du Lac, plusieurs bestiaires, le Roman de la Rose, la Dame à la licorne, Ogier le Danois, le roi Baudouin de Jérusalem. La plupart de ces sujets reparaissent sur les tapisseries de l'époque. Philippe le Hardi possédait, on le sait par son inventaire, une tenture du *Roman de la Rose*, une autre d'*Hector de Troie*, la *Destruction de Troie*, *Parceval à la conquête du Saint-Graal*. La Dame à la licorne conserva sa vogue bien longtemps, comme le prouvent les panneaux du Musée de Cluny. Ainsi, les tapissiers trouvaient dans les manuscrits à miniatures une source inépuisable d'inspirations.

Nous avons noté déjà, en nous occupant de la tapisserie au XIVe siècle, l'extrême diversité des modèles proposés aux Nicolas Bataille, aux Jacques Dourdin et autres chefs d'ateliers en renom. Inutile d'y revenir. Nous nous bornerons à indiquer certains ouvrages signalés à notre attention par le sujet ou quelque particularité notable, en insistant sur les tentures encore existantes.

Parmi les collections les plus précieuses, celle du duc de Berry doit figurer au premier rang. Les objets d'art qui décoraient ses nombreux palais étaient sans rivaux. Parmi les sujets religieux de son inventaire, on remarque les *Neuf Preux*, *Godefroy de Bouillon à la conquête de Jérusalem*, le tapis des *Sept vices*, le *Trespassement* et le *Couronnement de Notre-Dame*, la *Trinité*, le *Grand* et le *Petit Credo*, l'*Histoire de saint Jean*, la *Vie de saint Andry*, la *Madeleine* et le *Pèlerinage*. En ce dernier, dit de fil d'Arras, l'or et l'argent sont employés concurremment avec la laine.

Dans la série des scènes historiques ou épiques rentrent deux tapisseries du *Roi Richart*, peut-être Richard Cœur de Lion, *Bègue de Belin*, *Charlemagne et Girart de Vienne*, six tapisseries du *Grant Caen* (Khan), enfin les *Neuf Preux* et *Godefroy de Bouillon*, provenant peut-être des collections du Louvre. Aux moralités, aux allégories et aux scènes de fantaisie se

1. MATTER, *Lettres et pièces rares ou inédites*. Paris, Amyot, 1846, in-8 : *Une collection de livres d'une femme du monde à la fin du* XIVe *et au commencement du* XVe *siècle*, p. 19-39.

rattachent les trois tapis de *Fama* ou de *Bonne renommée*, le *Roman de la Rose*, des scènes de chasse, des chambres portant la devise du duc : « Le temps venra », d'autres chambres décorées de cygnes, cet emblème caractéristique des manuscrits de Jean, une chambre dite *aux Enfants*, enfin la chambre *au Paliz* qui semble d'origine germanique d'après l'inscription « Ich hach mich ».

Dans l'inventaire des tapisseries de Charles VI, prises et dispersées par les Anglais en 1421, le rédacteur du document s'attache à indiquer la provenance et la qualité de chaque article. Il note quand la tapisserie d'Arras est enrichie d'or et de soie; la plupart des pièces les plus précieuses ont cette origine; bien rares sont celles dites de « fil délyé » de Paris, tandis que nombre de tentures de fabrication parisienne portent cette désignation : de l'ouvrage de Paris ou de gros fil de Paris. Pas un seul des sujets portés sur l'inventaire de Charles V ne reparaît sur celui de son fils. Parmi les scènes historiques, certaines méritent une mention. Les *Joutes de Saint-Denis*, dont on a déjà parlé, décorent toute une chambre, composée de ciel, dossier, avec onze panneaux de muraille. Les *Joutes de Saint-Inglevert* qui eurent lieu la même année que celles de Saint-Denis (1389), étaient représentées sur deux ou trois panneaux destinés à commémorer le haut fait d'armes de Boucicaut; aussi, ces panneaux prenaient-ils parfois le nom de « tapis Boucicaut ». Même remarque sur le grand tapis de la *Bataille des Trente*. Mais toutes ces tentures appartiennent encore au début du règne de Charles VI, par conséquent au XIVᵉ siècle. Quant au petit dosseret d'or et de soie de l'*Ystoire du roi Clovis*, on ne saurait le confondre avec la tenture de la cathédrale de Reims. Ni les dimensions, ni la matière ne concordent.

La Mythologie, la Fable, l'Ancien Testament, sont largement représentés dans le garde meuble de Charles VI. Voici un grand tapis des *Travaux d'Hercule*; deux autres, de haute lisse, de l'*Empereur Ottovien*, c'est-à-dire Auguste; la série des *Preuses* faisant pendant aux *Preux* du siècle précédent. On ne compte pas moins de cinq tapisseries consacrées aux exploits de Penthésilée, la reine des Amazones, et de ses compagnes Deyphile, Argentine, Sinope, Hippolyte, Tamaris, Teucra, Neuralipe, Semiramis et Lampheto. Détail à retenir : cette série portait les armes de Berry et avait probablement appartenu au duc Jean, bien qu'elle ne figurât pas sur son inventaire. A signaler encore, le tapis de haute lisse nommé *Le duc Guillaume qui conquist l'Angleterre*. Il avait un prix particulier pour les Anglais. On regrette que le rédacteur du document soit aussi sobre de détails sur le « grand tappiz de haultelice, appelé *Bertrand* », consacré sans nul doute à la glorification du héros breton. Les tapis du *Vieux et Nouveau Testament* appelés *les Passions*, celui de *Barbastre et de Girard de Commercy*, de *Léon de Bourges*, rappelant, l'un et l'autre, une

épopée populaire au xve siècle ; les tables d'autel où sont représentés un *Crucifiement*, un *Jugement dernier*, un *Saint Sauveur*, sont tous dits de fil d'Arras rehaussé d'or, tandis que les deux tapis de chapelle à un *Crucifix* et à une *Annonciation* portent la mention de « file de Paris ». Une série spéciale de sujets revient fréquemment dans l'inventaire royal. Il s'agit de ces scènes populaires et champêtres où le paysage, les arbres, les oiseaux, les plantes tiennent une large place. On rencontre souvent des scènes amoureuses, *le Priant d'Amours, la Chambre d'Amours, la Déesse d'Amours*, ou encore des jeux en vogue, comme le jeu d'échecs, des épisodes de chasse à cheval et au faucon, enfin des représentations de la vie quotidienne allant quelquefois jusqu'à la trivialité, comme ces personnages « qui menguent cerises », ce banquier « à chappeaulx, connin et chiens dedans les chapeaulx », cette chambre où « a une fontaine et une dame qui remue l'eaue à ung batonnet », un tappis « à cinq bestes, de gros file de Paris, et a ou milieu une licorne », un autre « de gros file, à deux personnages, dont l'un pisse en une orine ». A la même catégorie de sujets appartiennent la chambre de l'*Histoire de Plaisance*, appelée la *Chambre d'onneur* et « le tapis sur champ vermeil, nommé la *Haquenée*, semé de plusieurs rinceaux ouvrez d'or et de soye, et y a quatre personnages : un chevalier et une dame à pié qui s'en vont au boys jouer, et deux varlez, dont l'un tient les chevaux, et y a une volerie d'oyseaulx de rivière. » Rarement les moindres incidents de la vie journalière ont exercé comme au moyen âge la verve des peintres travaillant pour les tapissiers. Les poètes eux-mêmes s'occupent de leur composer des légendes à inscrire sur leurs scènes populaires ou satiriques. Les vers pour mettre en tapisserie de maître Henri Baude, publiés par Jules Quicherat, restent un exemple mémorable de l'importance qu'a prise la préparation de la tapisserie. Il existe encore un certain nombre de ces tentures à inscriptions dont l'histoire de Gombaut et de Macé demeure le type le plus fameux. Dans l'inventaire de Charles VI, on en signale plusieurs, comme ce dossier « à plusieurs personnages d'enffans où est écrit : *Povez regarder* », et ce tapis avec divers écriteaux, dont le premier commence ainsi : « *Droit cy à l'erbette jolye* », ce qui s'appliquerait assez bien aux divertissements champêtres de Gombaut.

D'ailleurs, il existe encore un certain nombre de ces tapisseries à légendes, qu'il ne faut pas confondre avec celles où le nom du personnage représenté est inscrit au-dessus de sa tête, à ses côtés, ou sous ses pieds.

Un inventaire de Philippe le Bon, rédigé en 1420, énumère une douzaine de pièces déjà inscrites dans le mobilier de Philippe le Hardi. C'est cette *Bataille de Roosebeke*, déjà mentionnée plus haut et divisée en trois morceaux à cause de ses dimensions gênantes, puis une tapisserie de

Bertrand Du Guesclin, les *Douze Pairs de France*, l'*Histoire de Florence de Rome*, *Charlemainnet*, *Godefroy de Bouillon*, *Sémiramis de Babylone*, le *Credo et les Prophètes*, le *Couronnement de Notre-Dame*. D'importantes acquisitions avaient considérablement accru cette série.

Parmi les nouveaux sujets religieux, notons un *Christ au sépulcre*, la *Vie de sainte Anne*, plusieurs *Couronnements de la Vierge*, son *Trépassement*, l'*Histoire de l'Église militante*, *le Christ* « assis en Majesté sur champ de nuages à étoiles d'or », enfin la *Passion du Christ*, exécutée, comme il a été dit ci-dessus, par Jean Walois d'Arras.

Les scènes profanes, historiques ou légendaires, ne sont pas moins recherchées. Ce sont la *Conquête de l'Angleterre par le duc Guillaume*, la *Bataille de Liége*, gagnée par le duc Jean sur les Flamands en 1408 et qui lui avait valu son surnom; aussi s'empressa-t-il de la faire retracer sur une tapisserie, comme pendant à la *Bataille de Roosebeke*. Signalons encore les *Neuf Preuses*, les *Sept Sages de Rome*, l'*Histoire de Jason*, *Renaud de Montauban*, *Parceval le Gallois*, *Lorenz le Garin*, *Doon de la Roche*, et quantité d'autres héros des chansons de geste.

Les tapissiers d'autrefois, comme ceux d'aujourd'hui, ne se faisaient pas scrupule de répéter plusieurs fois le même sujet, quand leur clientèle en exprimait le désir.

Aussi, retrouve-t-on dans plusieurs collections la même tenture comme les Preux, les Preuses, Dugueselin, la conquête de l'Angleterre, etc. Sans doute plus d'une tapisserie du roi Charles V ou du duc de Berry reparaît par la suite à Lille ou à Dijon. Mais il semble bien certain que la plupart des tentures des ducs de Bourgogne avaient été commandées expressément par eux dans les ateliers les plus fameux d'Arras, de Tournai, de Bruxelles ou même de Paris.

L'événement capital du règne de Philippe le Bon fut retracé sur la laine comme l'avaient été jadis les batailles de Roosebeke et de Liége. Il s'agit de l'institution de l'ordre de la Toison d'or. La tapisserie de *Gédéon* ou de *la Toison d'or* passait pour une des plus splendides de la collection de Bourgogne; on la montrait avec orgueil dans les grandes solennités, quand le duc offrait l'hospitalité au roi de France ou à l'empereur d'Allemagne. Une tenture de *Jason* ou de la *Conquête de la Toison d'or* ne le cédait guère comme richesse à celle de *Gédéon* et prenait place à ses côtés dans les grandes fêtes de la cour de Dijon. Tous ces trésors passèrent à Charles le Téméraire, et il s'empressa de les étaler avec ostentation lors de son mariage, puis à l'entrevue de Trèves où il se rencontrait, en 1473, avec l'empereur d'Allemagne. On sait les désastres qui suivirent peu de temps après. Les vainqueurs emportèrent une partie des riches étoffes qui garnissaient les tentes du duc, et c'est à cette circonstance que certaines pièces qu'on voit à Berne doivent leur conservation.

On a parfois contesté l'origine de plusieurs de ces suites fameuses; la question reste en suspens.

Un fait est certain : parmi les plus riches étoffes conservées à Berne se trouvent de superbes tapisseries ayant pour principal motif de décoration le briquet de Bourgogne. Celles-là du moins proviennent bien du Téméraire.

Si les échantillons de l'art du XIV[e] siècle seront toujours d'une grande rareté, il existe des spécimens assez nombreux et assez importants de celui du XV[e] siècle pour permettre de l'apprécier dans ses manifestations multiples. Lors de la publication du grand ouvrage d'Achille Jubinal, vers 1840, on commence à s'apercevoir que nul monument ancien ne fournissait d'aussi précieuses indications que la tapisserie sur les mœurs, le mobilier, le costume civil, militaire ou religieux, des siècles passés. Si, par suite de circonstances faciles à deviner, il ne subsiste pas une seule des tapisseries du XV[e] siècle consacrées à la représentation des scènes historiques contemporaines, les deux panneaux de l'*Histoire du roi Clovis*, à la cathédrale de Reims, pourraient au besoin donner une idée de la façon dont furent traitées les batailles de Roosebeke, de Pont-Vallain ou de Formigny. Les compagnons du roi franc portent l'armature complète en fer battu du temps de Charles VII et leur taille permet de voir et d'étudier tous les détails du harnachement des hommes et des chevaux. L'*Histoire de Clovis* comptait six panneaux quand elle entra dans le trésor de Reims; elle avait appartenu à Philippe le Bon; elle passa par héritage entre les mains de Charles-Quint, qui l'abandonna avec ses bagages lorsqu'il fut contraint de lever le siège de Metz. Le partage du butin l'attribua au duc François de Guise; elle fut offerte, peu après, à l'église de Reims par son archevêque Charles de Guise, cardinal de Lorraine. En 1840, trois pièces manquaient déjà; Achille Jubinal fit dessiner les derniers panneaux existants. Depuis cette date un autre sujet a disparu. Comment, à quelle époque? On l'ignore.

Les deux tapisseries subsistantes représentent, l'une, le *Couronnement de Clovis* et la *Prise de la cité de Soissons*; l'autre, la *Fondation des églises Saint-Pierre et Saint-Paul*, la *Victoire sur Gondebaud* et l'*Histoire du Cerf merveilleux*. Une des particularités les plus typiques de ces compositions est l'entassement des personnages et la confusion produite par leur nombre. Cette accumulation d'armures, de bannières, de chevaux, donne une impression d'ampleur décorative qu'on rencontre rarement dans les scènes mieux ordonnées d'une date plus récente. Nos pères avaient compris que la tapisserie doit offrir une décoration très riche, et ils s'attachaient à la rendre aussi opulente que possible.

Le *Bal de Sauvages* conservé dans l'église de Notre-Dame de Nantilly, à Saumur, présente un contraste complet avec l'histoire du roi Clovis.

Ici, plus de harnais militaires, plus de chevaux ; nous assistons à une fête de la cour, où la moitié des personnages se présente en costumes élégants, tels qu'on les portait dans les réunions mondaines, tandis que d'autres, hommes et femmes, n'ont pour tout vêtement qu'une épaisse toison laissant à nu toutes les parties saillantes du corps. Certes, la place d'une pareille scène n'est guère dans une église ; encore faut-il constater que les monuments de cette époque qui ont échappé à la destruction ne doivent le plus souvent leur salut qu'à ce dépôt dans un trésor religieux.

A Notre-Dame de Nantilly également se voient des fragments importants d'une pièce représentant la *Prise de Jérusalem*, sujet très fréquemment traité par les tapissiers, comme la *Guerre de Troie* dont la Bibliothèque Nationale a gardé longtemps un vaste panneau aujourd'hui exposé au Musée de Kensington, tandis qu'un autre tableau de la même suite appartient à la cathédrale de Zamora, en Espagne. D'autres épisodes enfin de la *Guerre de Troie* sont conservés au château de Sully-sur-Loire. Le Louvre achetait récemment une suite de dessins coloriés, d'origine bien française, reproduisant les faits les plus connus du roman de Troie traduits en tapisseries.

L'église de Soissons possède un fragment de l'*Histoire de saint Gervais et de saint Protais* offerte par l'évêque Jean Milet, qui vivait dans la seconde moitié du xve siècle. La tenture de Soissons paraît sensiblement antérieure à celle de l'église du Mans traitant le même sujet et portant la date de 1509. Sur le champ de la tapisserie de Soissons, le mot *Paix* revient à plusieurs reprises comme sur les panneaux de cette *Histoire de saint Pierre* offerte à la cathédrale de Beauvais par l'évêque Guillaume de Hellande, dans la seconde moitié du xve siècle. Un des panneaux de cette *Vie de saint Pierre* appartient aujourd'hui au Musée de Cluny.

De nombreux morceaux de tapisseries du xve siècle existent encore dans les collections publiques et particulières. A Cluny, sur un fragment fort mutilé apparaît un vaisseau avec ses agrès, voiles et cordages, monté par des personnages rappelant les figures de la guerre de Troie. M. Fenaille a fait don au Musée des Gobelins du débris d'une grande pièce réunissant Hercule et Thésée, sous des formes presque caricaturales. A M. Aynard appartient une pièce de dimensions assez vastes, dont le sujet semble tiré du roman d'Alexandre. On a vu cette tapisserie à l'exposition des Primitifs français, en 1904, avec deux grandes tentures de la collection de M. Bardac, où des personnages de grandeur naturelle offraient les plus curieux détails sur le costume du temps. Ces panneaux de M. Bardac présentent un aspect commun à beaucoup de tentures de la fin du xve ou du commencement du xvie siècle. Les fonds sont enrichis d'un semis de pampres, de feuillages, de fleurettes, qui ajoute singulièrement à la richesse du tissu. Ce mode de décoration, très fréquent

en Suisse et en Allemagne comme en France, persiste jusqu'en plein XVI[e] siècle.

La plupart des tentures qui viennent d'être énumérées sont d'origine bien française. Quant à déterminer l'atelier d'où elles sortent, c'est à peu près impossible. Pour les pièces conservées à Berne, à Bâle, à Nuremberg, à Munich et dans certaines églises de l'Allemagne, elles ont presque toutes un caractère germanique accusé; d'ailleurs les inscriptions allemandes ne laissent guère de doute sur leur provenance. Il n'en est pas de même des tentures fameuses retraçant le *Passage du Rubicon*, la *Justice de Trajan* et la *Légende du comte Herkinbald*. L'origine franco-flamande de ces œuvres célèbres paraît incontestable. Nous avons là un des monuments les plus précieux de l'art de la fin du moyen âge. On peut en fixer la date au milieu du XV[e] siècle.

Il n'est pas sans intérêt de rapprocher la tapisserie de Berne d'une tenture du Musée de Belgique où la même légende d'Herkinbald se trouve traduite par un peintre du XVI[e] siècle. Dans cette dernière, c'est la scène de la communion que l'artiste a choisie comme centre de sa composition, tandis que le peintre du XV[e] siècle s'est complu, pour ainsi dire, à mettre en évidence la scène atroce de la punition du coupable. Ce choix marque bien la différence des temps[1].

A côté de scènes religieuses d'une date plus ancienne et d'une exécution presque barbare, le Dôme de Halberstadt, présente une *Vie de la Vierge* du XV[e] siècle, où se rencontrent les caractères distinctifs de l'école de peinture des bords du Rhin. La Renaissance se fait déjà sentir dans la délicatesse des traits de la Vierge, dans son attitude gracieuse et modeste.

A la catégorie des scènes familières qui obtinrent un grand succès de l'autre côté du Rhin, se rattache la grande pièce du Musée de Nuremberg montrant la promenade sur les remparts et les divertissements de la population bourgeoise, dont nous avons déjà parlé. Des légendes en caractères gothiques présentent l'explication des diverses scènes. Les jeux populaires font aussi le principal sujet des tapisseries de l'Hôtel de Ville de Ratisbonne.

On a signalé plus haut ces curieuses bandes exposées dans le Musée de Bâle où l'on voit d'élégants seigneurs et des jeunes femmes, vêtus de costumes de fantaisie, qui tiennent le collier ou la crinière de monstres fantastiques, à têtes d'aigles et à corps de dragons. Sur un de ces panneaux, les inscriptions gothiques inscrites sur des banderoles célèbrent

1. Sur cette tapisserie du Musée de Bruxelles, provenant d'une église de Louvain pour laquelle elle avait été exécutée, il faut consulter la notice de M. Joseph Destrée, intitulée *Maître Philippe, auteur de cartons de tapisseries*, dans le *Bulletin des Musées royaux des arts décoratifs et industriels* (décembre 1902, mai 1903), in-4°. Tirage à part, 1904.



Fig. 187. — L'Annonciation. Tapisserie allemande de la fin du xve siècle.
(Dôme de Halberstadt.)

sur la toute-puissance de l'Amour. Une des tapisseries du même musée de Bâle, d'origine germanique ou suisse comme les précédentes, représente quelques-uns de ces Preux si populaires au XIVe et au XVe siècle.

On a découvert, il y a quelques années, à Saumur, une suite des Preux d'une exécution assez grossière; elle a fait la matière d'une publication de M. Barbier de Montaut. Plusieurs des panneaux retrouvés à Saumur sont conservés au château de Langeais. La tapisserie de Bâle nous offre une interprétation germanique de cette suite glorieuse. Elle ne contient que quatre figures; mais la pièce a été certainement rognée, car on lit à gauche la fin d'une légende se rapportant au vainqueur de Goliath. De gauche à droite se présentent debout, tenant l'épée d'une main, un blason ou un étendard de l'autre, Judas Macchabée, le roi Arthur, l'empereur Charlemagne et Godefroy de Bouillon. Chaque figure est comme encadrée d'une banderole avec une longue inscription allemande. Des rosiers étalent leurs fleurs et leurs feuilles sur un fond coloré. On sait que trois des neuf Preux avaient été pris dans la Bible; Josué, David et Judas Macchabée, trois dans l'histoire ancienne, Hector, Alexandre et César. Enfin les temps modernes avaient fourni trois personnages chrétiens : Arthur, Charlemagne et Godefroy de Bouillon.

N'oublions pas, dans cette énumération forcément très sommaire, une curieuse bande conservée au petit séminaire de la ville de Strasbourg et peu connue du public. C'est une œuvre locale qui représente la légende alsacienne de sainte Odile avec une naïveté qui permet de fixer la date de son exécution au milieu du XVe siècle. Le docteur R. Forrer a consacré une monographie à cette pièce d'un joli sentiment[1].

Nous avons insisté sur les grandes tentures à personnages et à sujets historiques des musées de France et de l'étranger; mais il convient de ne pas perdre de vue que les scènes populaires, les épisodes de chasses ne cessent de jouir d'une faveur constante au moyen âge. On ne les signale que très sommairement dans les inventaires; mais on les retrouve dans tous les mobiliers de quelque importance. Nos pères avaient un goût prononcé pour les sujets familiers, car ils évoquaient pour eux le souvenir des longues chevauchées et de la vie en plein air. On a rappelé plus haut que la fameuse suite de Gombaut et Macé, tant de fois recopiée pendant deux ou trois siècles et dont nous ne possédons aujourd'hui que des échantillons relativement modernes, avait pris naissance au XVe siècle.

Nous avons rencontré dans un vieux château féodal des environs de Nîmes toute une suite d'épisodes cynégétiques parmi lesquels on remarquait notamment une chasse aux singes retracée d'après les récits des anciens bestiaires. Les chasseurs se réunissent à la lisière d'une

1. R. Forrer, *Das Odilienberg; seine vorgeschichtlichen Denkmäler : Gothischer Teppich mit Darstellungen aus der St.-Odilien Legende*. Strasbourg, 1899, in-12, avec planches.

forêt peuplée de quadrumanes. Ils se chaussent ostensiblement de longues bottes, puis s'éloignent, laissant sur place des chaussures enduites de poix. Les singes s'approchent, veulent imiter les chasseurs; ceux-ci surviennent alors et s'emparent sans difficulté du gibier qui ne peut se sauver, gêné dans ses mouvements par ces bottes collantes dont ils font de vains efforts pour se débarrasser.

L'étude de la tenture de l'Apocalypse d'Angers a fait connaître les phases successives de l'exécution d'une tapisserie au moyen âge. Elles



Fig. 188. — Judas Macchabée, Arthur, Charlemagne et Godefroy de Bouillon. Tapisserie suisse allemande du xve siècle.
(Musée de Bâle.)

diffèrent peu des habitudes actuelles sauf pourtant en un point, et ce détail est d'importance. Autrefois, le tapissier était un homme complètement illettré, et le peintre chargé de l'exécution des dessins ou des cartons n'en savait souvent pas plus long que lui. Aussi, fallait-il ou bien trouver un manuscrit donnant la composition et le détail des scènes à représenter — comme dans le cas de l'Apocalypse d'Angers —, ou s'adresser à un clerc très docte devant exposer dans un long commentaire les moindres circonstances du sujet et indiquer les accessoires les plus insignifiants. Il existe un exemple typique des détails dans lesquels le rédacteur de ces notices devait entrer. C'est un mémoire, publié jadis par M. Guignard, archiviste de l'Aube, qui décrit avec une extrême minutie vingt-deux scènes ou histoires des légendes de saint Urbain et de sainte Cécile, qu'on se proposait de reproduire pour la Collégiale

Saint-Urbain de Troyes. On ignore s'il fut donné suite à ce projet; mais, à l'aide des descriptions, donnant les légendes à inscrire au bas de chaque scène, il serait aisé de redessiner les scènes de l'histoire de saint Urbain en se rapprochant singulièrement du modèle ancien.

Les mêmes archives avaient fourni à M. Guignard une note précieuse sur les divers artisans collaborateurs appelés à prendre part à la confection d'un panneau de tapisserie. Les comptes de la fabrique de la Madeleine de Troyes pour les années 1425 à 1430 exposent ainsi les phases successives d'une opération devant enrichir l'église de l'histoire de Madeleine. Frère Didier, Jacobin, présente par écrit le récit de la vie de la sainte. Sur ce canevas, Jaquet le peintre compose un « petit patron en papier ». Poinsête, la couturière, et sa chambrière assemblent et cousent les draps et toiles sur lesquels seront tracés les modèles de grandeur d'exécution C'est Jaquet le peintre et Symon l'enlumineur qui dessinent ces modèles et les mettent en couleur. Thibaut Clément et son neveu entreprennent alors le travail de tissage. Les cinq pièces terminées, Poinsête les double de grosse toile, et le serrurier Bertran les suspend aux crampons fixés aux barres de bois établies dans le chœur par Odot le huchier.

Nous avons pris pour terme de l'histoire de la tapisserie au xve siècle la date de la chute de la ville d'Arras et de la ruine de ses métiers. Nous attribuons ainsi à la Renaissance toute la collection des plus admirables chefs-d'œuvre de l'art textile, notamment la série entière de la couronne d'Espagne, y compris cette admirable Histoire de la Vierge exposée à Paris en 1900, un des plus purs chefs-d'œuvre de l'art. Nombre de pièces dont l'exécution se place entre 1480 et 1520, méritant ainsi d'être comptées parmi les types les plus parfaits de la haute ou de la basse lisse, rappellent sans doute les traditions du moyen âge par l'ordonnance générale, la composition, le costume, l'absence de perspective aérienne, l'entassement des groupes, la raideur des attitudes. Mais la perfection du dessin, l'éclat du coloris, la noblesse du style leur assurent une place d'honneur parmi les œuvres d'art de tous les temps et de tous les pays. Telle tapisserie de cette période soutiendrait sans désavantage la comparaison avec les peintures des plus grands maîtres. Tant que le tapissier a conservé la liberté de ses procédés et, par suite, de son interprétation, l'exécution offre une simplicité, une franchise qui seront abandonnées lorsque le peintre voudra faire de son collaborateur un copiste esclave de toutes ses prescriptions. Le nombre des couleurs employées est encore réduit à un chiffre extrêmement restreint pendant cette première période de la Renaissance. Dix-neuf ou vingt nuances suffisent aux travaux les plus riches et les plus délicats. Les draperies sont presque exclusivement modelées avec trois tons : clair, demi-teinte et ombre, soutenus presque

toujours par un filet foncé accusant et détachant nettement les contours. Les lumières des draperies vertes ou rouges sont toujours d'une couleur jaune ou dorée. L'ensemble surprend par la puissance de la coloration qui reste très sensible à l'envers de la tapisserie. Telles étaient les règles fondamentales de la technique au moyen âge. Ce sont là les vrais principes de l'art qui nous occupe. Pour les avoir méconnus, les tisseurs de la fin du XVIe siècle et des époques suivantes ont hâté la décadence de la plus magnifique des industries somptuaires. Et c'est en revenant aux procédés de la fin du moyen âge ou, si l'on veut, du début de la Renaissance, que la tapisserie retrouvera son grand aspect décoratif d'autrefois.

En tapisserie, comme en peinture, les œuvres les plus simples sont en même temps les plus puissantes, les plus durables, les plus parfaites.

BIBLIOGRAPHIE

France. — ACHILLE JUBINAL, *Les anciennes tapisseries historiées ou collection des monuments les plus remarquables de ce genre qui nous sont restés du Moyen Age, à partir du XIe siècle jusqu'au XVIe siècle inclusivement.* Gravures d'après les dessins de Sansonetti. Paris, 1838, in-fol. obl., 35 p. de texte et 126 pl. hors texte, coloriées ou en noir ; — du même, *Recherches sur l'usage et l'origine des tapisseries à personnages dites historiées, depuis l'antiquité jusqu'au XVIe siècle inclusivement.* Paris, 1840, in-8°. — JULES GUIFFREY, EUGÈNE MÜNTZ, ALEXANDRE PINCHART, *Histoire générale de la tapisserie.* Paris, 1879-1884, 3 vol. in-fol., 105 pl. hors texte. — EUGÈNE MÜNTZ, *La tapisserie.* Paris, [1881], in-8°, fig. — JULES GUIFFREY, *Histoire de la tapisserie depuis le Moyen Age jusqu'à nos jours.* Tours, 1888, in-8°, fig. — HENRY HAVARD, *La tapisserie.* Paris, 1890, in-8°. — JULES LABARTE, *Histoire des arts industriels au Moyen Age et à l'époque de la Renaissance.* 2e édit., Paris, 1873, in-4° (*Tapisseries*, t. II, p. 436-442). — PHILIPPE GUIGNARD, *Mémoires fournis aux peintres chargés d'exécuter les cartons d'une tapisserie destinée à la Collégiale Saint-Urbain de Troyes, représentant les légendes de saint Urbain et de sainte Cécile*, Troyes, 1851, in-8° (Ext. des *Mémoires de la Soc. acad. de l'Aube*, 1850, XV). — JEAN GUIFFREY, *La guerre de Troie, à propos de dessins (modèles de tapisseries) récemment acquis pour le Louvre* (*Revue de l'art ancien et moderne*, t. V, 1899). — JULES GUIFFREY, *Nicolas Bataille, tapissier parisien du XIVe siècle; sa vie, son œuvre, sa famille* (*Mémoires de la Soc. de l'hist. de Paris et de l'Ile-de-France*, t. X, 1884, p. 268-317); — du même, *Les origines de la tapisserie de haute et de basse lisse à Paris* (*ibid.*, t. VIII, 1882, p. 107-124). — NATALIS RONDOT, *La fabrique de tapisserie de haute lisse à Lyon de 1358 à 1500* (*Revue du Lyonnais*, 4e série, t. IX, 1880, n° 7). — VAN DRIVAL, *Les tapisseries d'Arras* (*Bulletin monumental*, t. XXIX, 1863). — A. GUESNON, *Décadence de la tapisserie à Arras depuis la seconde moitié du XVe siècle.* Lille, 1884, in-8°. — EUGÈNE MÜNTZ, *Les tapisseries d'Arras à la fin du XIVe et au commencement du XVe siècle* (*Courrier de l'art*, 1886, t. VI). — LOUIS DE FARCY, *Notices archéologiques sur les tentures et les tapisseries de la cathédrale d'Angers.* Angers, 1875, in-8°, pl. — A. GIRY, *La tapisserie de l'Apocalypse d'Angers* (*L'Art*, t. IV, 1876, p. 300-307). — LOUIS DE FARCY, *Les tapisseries de la cathédrale d'Angers.* Angers, 1901, in-4°. — JULES GUIFFREY, *Un bal de sauvages, tapisserie du XVe siècle appartenant à l'église de Notre-Dame de Nantilly à Saumur* (*Revue de l'art ancien et moderne*, t. IV, 1898, p. 75-82, pl.).

Flandre, Allemagne, Italie, etc. — ALEXANDRE PINCHART, *Rapport sur l'histoire de la tapisserie de haute lisse dans les Pays-Bas* (*Bulletin de l'Acad. des sciences, lettres et arts de Belgique*, 1859). — ALPHONSE WAUTERS, *Les tapisseries bruxelloises.* Bruxelles, 1878, in-8°. — EUG. SOIL, *Les tapisseries de Tournai; les tapisseries et les haute-lisseurs de cette ville* Tournai, 1892, in-8°. — JOSEPH DESTRÉE, *Maître Philippe, auteur de cartons de tapisseries* (*Bulletin des musées royaux*, 1902-1903).

Dr JULIUS LESSING, *Wandteppiche und Decken des Mittelalters in Deutschland.* Berlin,

1900-1902, in-fol., pl. en couleur. — EUG. SOIL, *Tapisseries conservées à Quedlinbourg, Halberstadt et quelques autres villes du Nord de l'Allemagne* (*Bulletin de la gilde de saint Thomas et saint Luc à Bruges*, 1889, in-4°, pl. — EUG. MÜNTZ, *Recherches sur l'histoire de la tapisserie en Allemagne, d'après des documents inédits* (*L'Art*, 1882, t. II et III).

EUG. MÜNTZ, *Notice sur les manufactures italiennes de tapisseries du XVe et du XVIe siècle*. Paris, 1876 (extrait du *Bulletin de l'Union centrale*). — ENRICO BOTTRIGARI, *Delle antiche Tappezerie che erano in Bologna*. Modène, 1883, in-8°. — COSIMO CONTI, *Ricerche storiche sull' arte degli Arazzieri in Firenze*. Florence, 1875, in-8°. — EUG. MÜNTZ, *L'atelier de tapisseries de Milan au XVe siècle* (*Courrier de l'art*, t. III, 1883, p. 249-252) ; — du même, *La tapisserie à Rome au XVe siècle* (*Gazette des Beaux-Arts*, t. XIV, 1876, p. 175-180) ; — du même, *L'atelier des tapisseries d'Urbin au XVe siècle* (*Courrier de l'art*, t. II, 1882, p. 592). — G. BRAGHIROLLI, *Sulle manifatture di Arazzi in Mantova*. Mantoue, 1879, in-8°.

CHAPITRE VI

LA SCULPTURE EN FRANCE ET DANS LES PAYS DU NORD[1]

On a vu (tome II, p. 681-777) comment, dès le xive siècle, dans toutes les écoles septentrionales, les sculpteurs s'acheminaient, d'une allure plus ou moins assurée, mais avec une conscience de plus en plus claire, vers la conquête du réel, en même temps qu'ils étaient sollicités, par l'évolution du sentiment religieux, d'exprimer avec une insistance plus pathétique les souffrances du Rédempteur supplicié et les lamentations des témoins de son martyre. Le style et l'iconographie se renouvelaient ainsi sous l'action de causes concordantes. Pendant que cette double transformation s'accomplissait et que les tailleurs d'images, plus ou moins prompts à se dégager des anciennes formules, s'efforçaient d'adapter aux besoins nouveaux leurs moyens d'expression, un événement survint, d'une importance momentanée mais capitale : la formation — sous l'autorité d'un grand artiste qui plus qu'aucun autre mérita d'être appelé « souverain tailleur d'image » — d'un atelier dont l'influence rayonna bien au delà de Dijon et des limites du duché de Bourgogne. D'autre part, en Italie, un autre fait allait se produire dont l'influence contradictoire ne devait agir sur la sculpture qu'avec une lenteur relative, mais dont les conséquences devaient être autrement durables : la renaissance de la grammaire ornementale et des formes de l'antiquité gréco-romaine. Le présent chapitre sera uniquement consacré à l'évolution de la sculpture septentrionale, depuis la fin du xive siècle jusque vers le milieu du xve.

1. Par M. André Michel.

LA SCULPTURE EN FRANCE

Les sculpteurs du règne de Charles VI. — Avant de parler de l'intervention de Claux Sluter et de son atelier, il convient de suivre en France l'évolution de la sculpture telle qu'elle semblait se dessiner à la fin du règne de Charles V. Après la période d'initiation au réalisme, après les tâtonnements qui, du maniérisme mièvre à la copie un peu lourde et embarrassée de la nature, témoignent, au cours du xive siècle, des timidités et de la bonne volonté des sculpteurs, les imagiers de France voyaient approcher l'heure où la main plus savante et l'outil plus docile allaient être au service d'une vision plus franche de la réalité et d'une pensée plus émancipée. Deux œuvres maîtresses, les statues de Charles V et de Jeanne de Bourbon aux Célestins de Paris, avaient marqué ce moment décisif. Dans ce qui a survécu de la statuaire monumentale de la fin du xive et des débuts du xve siècle, on voit se dessiner, se développer un style où le naturalisme plus conscient s'allie à une simplicité plus épurée, à une sorte d'aspiration de plus en plus efficace vers l'ampleur et le rythme; des formules de Beauneveu dont l'influence subsiste encore, on s'élève à une conception plus directe, plus nette et plus large. Quelques œuvres de cette période, — telles que les Prophètes du Musée archéologique de Bourges tout imprégnés de la tradition de Beauneveu, les statues de la tour Maubergeon, celles de la grande cheminée du palais de Poitiers (où se mêlent deux courants d'art contemporains : l'idéalisme dans les anges aux draperies à la fois compliquées et majestueuses, le naturalisme dans les têtes des grandes statues pleines de vie et de vérité), — puis les Apôtres et les Évangélistes provenant de l'abbaye de Bec-Hellouin (Eure) conservés dans l'église de Brionne (1371-1410), et ceux de Sainte-Croix de Bernay où la draperie, qui tombe encore en forme de lanière déroulée, prend une allure pleine de grandeur, — sont comme des témoins de l'élaboration progressive de ce style. Il aura son chef-d'œuvre dans le bas-relief de la Ferté-Milon. On dirait que, par une réaction quasi instinctive et comme par une pente naturelle, l'esprit français tend à s'évader de tout parti pris excessif et se ressaisit dans la mesure et le bon sens après les engouements passagers de la mode. Il est alors capable de bonne grâce souriante comme de grandeur; entre les charmantes statuettes en marbre blanc du roi Charles V et du dauphin agenouillés (de la collection Lebreton à Rouen) et le monumental Couronnement de la Vierge de la Ferté-Milon, une longue suite de statues funéraires, de madones, quantité d'angelets et de figurines nichés dans les culs-de-lampes ou les voussures des portails,

témoigneraient de la fécondité et de la variété de la sculpture proprement française.

Dans le Midi, ce qu'on pourrait appeler l'art pontifical d'Avignon exerça une influence prépondérante. Le style du xive siècle s'y conserva assez longtemps jusqu'au moment où, dans la seconde moitié et jusqu'à la fin du xve siècle, les modèles de l'atelier de Dijon commencèrent de s'imposer avec une impérieuse autorité. La chapelle de Notre-Dame-de-la-Rose, à Saint-Seurin de Bordeaux (fin du xive et commencement du xve) offre un exemple de ce style élégant, fin et un peu froid. Peut-être même, dans les bas-reliefs (vies de saint Seurin et de saint Benoît) qui décorent la chaire de l'officiant, pourrait-on discerner, en même temps que la persistance des raffinements de l'époque précédente, quelque influence de ces albâtres d'origine anglaise dont il sera parlé plus loin. Par contraste, à l'extérieur de la même église, entre deux contreforts, dans une statuette de sainte tenant un livre ouvert, — au Musée archéologique, dans une autre statuette de femme, enfin dans les figurines du portail de l'église Saint-Pierre, les influences « bourguignonnes », comme eût dit Courajod, vers le milieu ou dans la seconde moitié du siècle se font nettement sentir.



Phot. M. de Vasselot.

Fig. 489. — Bas-relief de la chaire de l'officiant. Chapelle Notre-Dame-de-la-Rose, à Saint-Seurin de Bordeaux.

C'est surtout dans les ateliers royaux ou au service des princes du sang, qu'il convient d'étudier la statuaire française. Charles V, peu de jours avant sa mort, avait ordonné que le corps de Duguesclin, tué le 13 juillet 1380 devant Châteauneuf-de-Randon[1], serait honorablement

1. Duguesclin eut trois sépultures. Son cœur fut transporté dans l'église des Jacobins de Dinan (le monument a disparu); ses entrailles aux Cordeliers, aujourd'hui Saint-Laurent-du-

inhumé « en haulte tombe, à grand solennité », dans la chapelle que le roi avait destinée à sa propre sépulture dans l'église de Saint-Denis. La mort ne lui laissa pas le temps de pourvoir lui-même à l'exécution de ses volontés et c'est Charles VI qui accomplit le vœu de son père. Au mois de mai 1389, il fit célébrer dans la basilique un service solennel en l'honneur du connétable, et c'est sans doute après cette cérémonie, que Raymond du Temple, « maître maçon du roy », commanda à Robert Loisel, élève et successeur de Jean de Liége, et à Thomas Privé la sépulture, qui comportait une « image d'albâtre blanc de quatre pieds dix pouces de long sur une tombe de marbre noir... » La vérité du portrait paraît incontestable, si le signalement de Duguesclin est bien celui que Félibien a relevé dans les historiens contemporains : « Taille médiocre et ramassée, épaules larges et un peu hautes, le col court, les joues bouffies, le front grand, les sourcils épais, les yeux sortants, les jambes grosses et mal tournées, enfin toute la forme extérieure peu avantageuse. » Guilhermy ajoute, mais sans indiquer ses sources, que la marque apparente sur l'œil gauche est la cicatrice d'un coup de lance que Duguesclin reçut dans un combat contre des Anglais.



Phot. Martin Sabon.

FIG. 190. — Tête de la statue de Duguesclin. (Église abbatiale de Saint-Denis.

Quelques années plus tard, dans la même chapelle Saint-Jean-Baptiste, venait prendre place l'ami de Duguesclin et son successeur dans la charge de connétable, Louis de Champagne, comte de Sancerre, « vaillant homme et hardi chevalier durement ». C'est lui qui, avec le connétable Olivier de Clisson, le maréchal de Blainville et le frère de Duguesclin, avait mené le deuil à la cérémonie célébrée en mémoire du défunt connétable, et dans son testament, en même temps qu'il fondait pour ses parents, ses frères et lui-même d'honorables sépultures à Notre-Dame de Sancerre et dans l'église des frères prêcheurs à Bourges, il prévoyait que le suprême honneur pourrait lui être réservé d'être enterré « en l'église de Saint-Denis en France, près du Roy et de feu messire Bertrand ». Le roi fit droit à sa requête.

Puy où son effigie tombale repose encore dans un enfeu moderne. La statue a été restaurée mais conserve de nombreuses parties anciennes. La tête (en plâtre), restituée d'après les traces de la tête primitive, porte toute sa barbe. On voit sur des parties anciennes des amorces de cette barbe.

Courajod a classé l'effigie de Sancerre dans une série de « statues aux yeux strabiques », dont la dernière en date serait celle de Guillaume Duchatel, pannetier du roi, tué au siège de Pontoise, en 1441, que Charles VII fit enterrer à Saint-Denis; il y voyait une sorte de mode, d'élégance factice, de cliché adopté par un atelier qui aurait travaillé dans la seconde moitié du XIVe siècle et jusqu'au milieu du XVe. Il semble bien que, pour Louis de Sancerre, tout au moins, ce strabisme ne fut pas un cliché stéréotypé, mais un trait d'observation fidèle, le fait d'un portraitiste attentif. Le chroniqueur de Charles VI nous apprend en effet, que le connétable louchait : *facie dispicabili et oculis aliquantulum obliquis, nec tamen ad indecentem modum...* et le procès-verbal dressé au moment de la violation des tombes de Saint-Denis, 22 octobre 1793, donne à penser que la coiffure de la statue était aussi une copie fidèle des « cheveux longs et partagés en cadenettes bien tressées » que le connétable portait de son vivant et qu'on retrouva très bien conservés dans son tombeau.



Fig. 191. — Partie supérieure de la statue du connétable Louis de Sancerre. (Église abbatiale de Saint-Denis.)

Nous ne savons pas si le roi d'Arménie, Léon de Lusignan, — qui, dépossédé de ses États, fut enterré aux Célestins, en 1393, — était, comme sa statue, affligé de strabisme; mais les textes contemporains nous apprennent qu'il était fort disgracié de la nature et de taille minuscule (*statura pusillus*). Et c'est peut-être pourquoi son effigie — dont la main gauche, détail assez curieux, tient une paire de gants — est à peine aussi longue que celle d'un enfant.

Pour ce qui concerne le dessin des yeux, nous devons en tout cas observer qu'il présenta à toutes les époques une difficulté particulièrement difficile à surmonter pour les novices faiseurs d'images; les recettes conventionnelles y persistèrent longtemps. On constate, au XIVe siècle et dans la première moitié du XVe, qu'un grand nombre d'effigies funéraires ont l'air de loucher, et l'on hésite pourtant, en dépit du témoignage de ces figures de pierre aux yeux bridés et divergents, à supposer que, parmi les plus notables contemporains de Charles V, de Charles VI et de Charles VII, il y ait eu un si grand nombre de louches! Toujours est-il que la statue de

Sancerre ne fit que reproduire véridiquement un fâcheux détail de sa physionomie.

A ce début du xve siècle, le portrait est la règle commune ; à défaut de ressemblance au vif, les moulages pris sur le cadavre, dont l'habitude s'était établie dès la seconde moitié du xive siècle, fournissaient à l'imagier le document authentique dont il avait besoin. Si la noblesse ou la sérénité leur manque trop souvent, les effigies funéraires de cette époque ont, du moins, et quelquefois avec une bonhomie assez savoureuse dans sa vulgarité, cet « air de ressemblance » qui persuade. Le masque de Marie de Bourbon, sœur de la reine Jeanne et belle-sœur de Charles V, n'a pas les qualités d'exécution de la statue des Célestins, mais il n'en n'est pas moins physionomique, personnel, sincère et expressif. Elle mourut le 10 janvier 1401 (nouv. style) au monastère des dominicaines de Poissy où elle avait pris le voile en 1351, reçu le titre de prieure en 1380 et administré la communauté « avec une sagesse et une douceur admirables ». Ses qualités morales éclairent d'un reflet de bonté son visage empâté et à peine moins disgracié que celui de sa sœur. Elle porte le manteau noir et la robe blanche de son ordre, faits de marbres polychromes.



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 192. — Marie de Bourbon. Tête de la statue provenant de l'église des Dominicaines de Poissy.

Le réalisme, qui développait le souci de la ressemblance individuelle, introduisait dans l'iconographie funéraire un autre motif plus significatif encore. Ce n'est plus seulement l'image exactement conservée du mort que l'on veut évoquer sur sa sépulture ; il faut encore que les macabres réalités du tombeau soient impitoyablement rappelées aux vivants ; le cercueil est brutalement ouvert et la pauvre guenille humaine, nue, décharnée, en proie à l'affreux travail de la décomposition, est exposée aux yeux. Avant que Villon ait fait entrer dans la poésie ces lugubres évocations, l'art s'en est emparé. Le « transi » de Laon n'est qu'un fragment de tombeau ; il faut le rapprocher des débris du monument que le cardinal Lagrange, mort en 1402, s'était fait élever à Saint-Martial d'Avignon et qui fut terminé seulement après sa mort. Au-dessous de l'effigie en marbre du prélat, vêtu de ses habits sacerdotaux, apparaissait le corps pitoyable, le cadavre desséché et racorni. Au-dessus s'étageaient les figures du Christ et des Apôtres, un personnage portant la couronne ducale en oraison, la Nativité de la Vierge, l'Annonciation, la Nativité

du Christ, l'Assomption et le Couronnement de Marie. Le style ici s'est élargi. Tandis que les figurines de la chaire de l'église Saint-Pierre — en majorité de la seconde moitié du xive siècle — ont les plis embarrassés et touffus, l'ordonnance des draperies des statues du tombeau ouvre déjà, selon l'expression de Viollet-le-Duc, l'ère de la Renaissance. On peut en dire autant du petit Couronnement de la Vierge, à peine postérieur de quelques années, sculpté au revers du dais qui surmonte la statue de Louis II, duc de Bourbon, mort en 1410 et enterré à côté d'Anne, dauphine d'Auvergne, dans la chapelle vieille de l'église de Souvigny, qu'il avait de son vivant destinée à sa sépulture. Les plis ont encore les sinuosités traînantes et collantes des miniatures de Beauneveu ; mais le rythme



Phot. de la Comm. des M H

Fig. 195. — Détail du tombeau du cardinal Lagrange.
(Musée Calvet, Avignon.)

en est large et l'expression vraiment belle. Les deux statues, en marbre blanc, posées sur la pierre tombale aux moulures puissantes, ont beaucoup de noblesse; la draperie de la robe de la duchesse rappelle d'ailleurs celles de la Jeanne de Bourbon des Célestins et des figures féminines de la grande cheminée de Poitiers. A les comparer à celles du tombeau de Charles de Bourbon et d'Agnès que Jacques Morel exécutera quarante ans à peine plus tard, on peut, d'un regard, mesurer tout ce que devait apporter de tumultueux et de brillant, le lyrisme des sculpteurs « bourguignons ». Les deux chiens couchés aux pieds des personnages, et dont l'un joue avec sa laisse, sont d'un réalisme charmant. Le duc, qui fut un des seigneurs les plus brillants de la Cour d'Isabeau de Bavière, prenait un soin particulier de sa chevelure rassemblée en bouclettes et formant un large bourrelet qui laissait le front et les oreilles à découvert. Bien qu'il se fût fait tondre, en signe de repentir, quelque temps avant sa mort, l'imagier — qui d'ailleurs avait probablement exécuté sa statue du

vivant du prince, et antérieurement à cet acte de contrition — s'est appliqué à mettre en valeur la luxuriante chevelure de Charles de Bourbon.

A l'heure où fut achevé ce tombeau, celui de Philippe le Hardi était à peine terminé à la Chartreuse de Champmol. On ne saurait discerner aucune influence de l'un sur l'autre ; si rapide et impérieuse d'ailleurs qu'ait pu être la propagande des modèles dijonnais, tous les ateliers n'en furent pas touchés pendant la première moitié du siècle. Le tombeau de Charles VI par exemple, quoique postérieur de presque cinquante ans à celui de Charles V, n'en fut guère que la répétition. Le roi dément était mort sans avoir pu, comme son prédécesseur, ordonner lui-même sa sépulture ; Isabeau, après son veuvage, dut y pourvoir, et, sur ses ordres, le « tumbier » Pierre de Thury, « demeurant à Paris », mais originaire de l'Artois ou du Hainaut, tailla, à côté de celle du roi et couchée sur une même dalle de marbre noir, l'effigie d'albâtre de la reine. Les voiles de veuve qui encadrent sa hautaine figure et sur lesquels se pose une couronne (qui est une déplorable restauration moderne) se déroulent encore à la manière du XIVe siècle. Pierre Thury ne fait pas figure de novateur. Mais à cette date ce n'est pas à la cour de France, c'est chez les princes de sang royal qu'il faut aller chercher les œuvres les plus expressives de l'évolution de l'art.



Phot. de la Comm. des M. H.

FIG. 194. — Détail du tombeau du cardinal Lagrange. (Musée Calvet, Avignon.)

C'est de la cour de France d'ailleurs, et de l'atelier de Charles V, que sortent la plupart des artistes employés par les oncles de Charles VI. A Bourges, à Poitiers, à Riom, à Lusignan, à Mehun-sur-Yèvre, à Bicêtre, à Nesle, on trouve au service de Jean de Berry : André Beauneveu, qui, après la mort de Charles V et celle du comte de Flandre, fut attaché par le duc Jean à son service et devint, si l'on en croit Froissart, un de ses artistes préférés, — Jacques Collet dit Jacques de Chartres, qui avait



Phot Giraudon

UN DES ANGES DU PUITS DE MOÏSE (1395-1401)

Librairie Armand Colin, Paris

sculpté la statue du duc pour la grande vis du Louvre, — Guy de Dammartin, qui avait taillé celle du duc de Bourgogne, — André de Dammartin, qui, comme son frère, s'était formé sous Raymond du Temple, — Jehan de Dammartin, son fils, qui fut maître des œuvres du Mans (transept septentrional de la cathédrale) et de Tours, — Jean Guérard, leur élève, — Jean de Rupy dit Jean de Cambray, élève de Beauneveu, auteur du gisant du tombeau du duc Jean, peut-être aussi de la Vierge placide et maternelle, aux belles draperies simples, offerte en 1408 aux Célestins de Marcoussis par le duc de Berry (fig. 196) René d'Anjou, avant d'aller s'établir en Provence, aura recours aux artistes de Bourges et de Dijon, — et il semble bien que ce soit aux maîtres de l'atelier du Louvre que Louis d'Orléans confia les grands travaux de Coucy, de Pierrefonds et de la Ferté-Milon. Devant le Couronnement de la Vierge assistée par des anges, encastré au-dessus de la porte de ce dernier château, on pense à ce que devait être cet autre Couronnement de la Vierge avec des anges que Jean de Saint-Romain avait sculpté pour le Louvre de Charles V. Les preux et les preuses de Pierrefonds n'étaient-ils pas de la même famille?



Phot. de la Comm. des M. H

Fig. 195. — Partie supérieure de la statue d'Isabeau de Bavière. (Église abbatiale de Saint-Denis.)

Le duc de Bourgogne, lui aussi, emprunta à l'équipe royale les premiers maîtres de l'œuvre de Champmol : Drouet (André) de Dammartin et Jean de Marville. En 1369, celui-ci travaillait à Rouen à la chapelle que Charles V faisait construire pour son tombeau. En 1392 et 1393, Philippe le Hardi envoyait expressément à Mehun-sur-Yèvre, d'abord ses maîtres de charpenterie et de maçonnerie, puis, « pour visiter certains ouvraiges de peintures, d'ymaiges, d'entaillure et autres que Monseigneur de Berry faisait faire audit Mehun », Jean de Beaumez et... Claux Sluter. Avec ce nouveau venu, — les circonstances politiques générales et le mariage

de Philippe avec Marguerite de Flandre, héritière du comte de Male, contribuant d'ailleurs à faire de la Bourgogne, pendant la désolation du royaume de France, le principal foyer de la civilisation septentrionale — les choses vont prendre une face nouvelle.

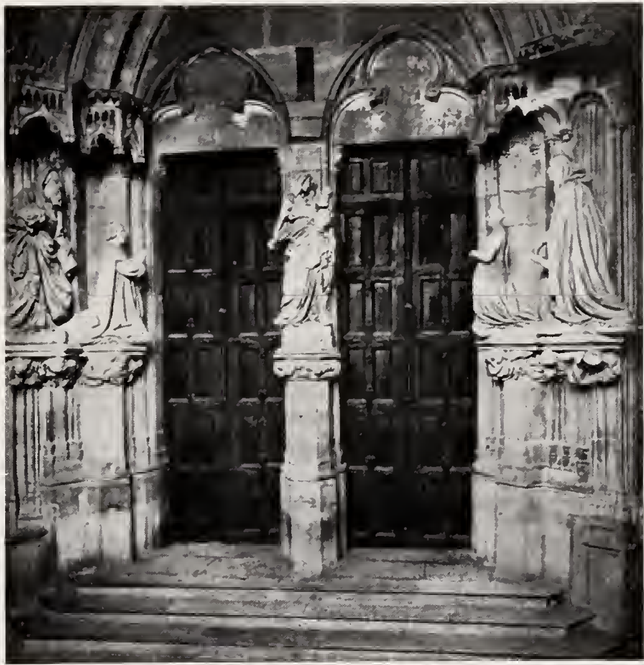
L'atelier de la chartreuse de Champmol. — « A la gloire et louange de Dieu et de la Sainte Trinité et de la glorieuse Vierge Marie et de tous les Saints et Saintes », considérant d'ailleurs que « les sacrifices et autres oraisons des religieuses et dévotes personnes qui, pour amour de Dieu, ont élu volontairement pauvreté,... délaissé tous honneurs, richesses et autres vanités et délices mondains », seraient plus efficaces pour le salut de son âme, Philippe le Hardi avait fondé, le 15 mars 1383, « à deux traits d'arc environ de la ville de Dijon », dans le domaine de Champmol, « une maison, lieu et couvent pour vingt-quatre moines et cinq autres frères lais et leur prieur de l'ordre de Chartreuse ». Drouet de Dammartin en fut l'architecte et l'ordonnateur général, embaucha « maçons et carriers » de France, de Flandre et de Bourgogne, fit venir des pierres des carrières de Bourgogne, acheta chez des marchands génois ou mosans le marbre et l'albâtre, et manda de Hollande tout le bois nécessaire à la charpenterie. — C'est d'abord, remarquons-le en passant, comme charpentier de la charpente de l'oratoire dont il fournit le dessin que Claus Sluter entra dans le chantier qu'il devait bientôt diriger.



Phot. de la Comm. des M. H.
Fig. 196. — La Vierge de Marcoussis.

L'église de la Chartreuse devait être en même temps la chapelle funéraire des nouveaux ducs de Bourgogne. Le mobilier et la décoration furent, sous la direction de Drouet de Dammartin, conçus et exécutés avec un luxe royal... mais de tout ce qui la peuplait et l'animait, statues, orfèvreries, peintures, vitraux, chaire, autels et ornements de cuivre, il ne reste qu'une tourelle d'escalier et le portail, avec de chaque côté de la Vierge

deux orants, le duc Philippe assisté de saint Jean-Baptiste et la duchesse Marguerite que recommande sainte Catherine d'Alexandrie. L'évêque de Troyes célébra, le 24 mai 1388, jour de la Trinité, la dédicace de l'église; mais les sculptures du portail n'étaient pas encore en place à cette époque. Jean de Marville — qui, depuis 1372, était attaché à la personne du duc en qualité de « ymagier et varlet de chambre », — était alors sculpteur en titre, chargé de l'exécution du tombeau (dont il ne put guère, nous le verrons, laisser que le programme et le dessin général) et de l'ordonnance des ouvrages d'imagerie de la Chartreuse. En 1388, il faisait à cet effet amener des carrières d'Asnières, près Dijon, « à l'hôtel Marville » — où étaient ses ateliers et où travaillait, sous sa direction, une équipe de tailleurs d'images, parmi lesquels figurait Claus Sluter, — « trois grandes pierres pour faire deux tabernacles pour le portail où *seront* les ymaiges du duc et de la duchesse ». Mais un an après, il était mort et Claus Sluter lui succédait dans sa charge.



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 197. — Le portail de la Chartreuse de Champmol, par Jean de Marville, Claus Sluter et leur atelier.

D'où venait-il? On sait — par un contrat passé à la fin de sa vie, le 7 avril 1404, avec l'abbaye de Saint-Étienne de Dijon, où il s'assurait une chambre près du réfectoire « pour avoir en ycelle sa demourance et aisance sa vie durant » — qu'il était « originaire de Orlandes ». Un acte de rémission, publié par M. Henri Stein, ayant révélé l'existence à Bourges d'un certain « Claux de Sleusseure dit de Moyance, maçon », on a été tenté de reconnaître dans ce maître inconnu le père de Claus Sluter, dont on trouve dans les comptes le nom écrit successivement, au hasard de la prononciation des scribes, sous les formes de Celoistre, Celustre, Celeustre, Slustre, Slutre[1]. Fils d'un Mayençais, Claus Sluter serait donc

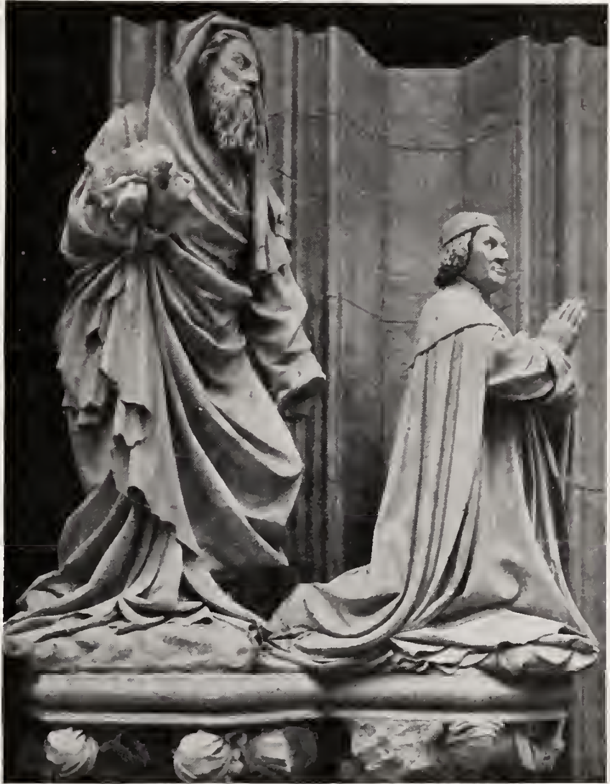
1. La vraie forme est Sluter. C'est celle qui est gravée sur le sceau du maître : un écu en pointe accosté de deux oiseaux aux ailes éployées, avec une clef dans le champ, et, au-dessus *Claus*, au-dessous *Sluter*.

allemand et dès lors l'origine et la filiation de son art deviendrait — disait-on — plus intelligible. N'est-ce pas en effet en Allemagne plus qu'ailleurs que l'on trouve ce goût des draperies touffues et agitées, lourdes et violemment secouées ou brusquement plissées, que l'atelier de Claux Sluter va remettre à la mode? N'est-ce pas en Allemagne que les tendances au réalisme alors triomphant s'étaient formulées d'abord de la façon la plus expressive? M. Pitt a ébauché cette thèse dont la démonstration n'est pas encore faite et qui n'a pas besoin d'ailleurs, pour se faire accepter dans sa forme la plus générale, que Claus Sluter soit d'origine allemande plutôt que hollandaise. Il semble bien, en tout cas, que l'hypothèse qui faisait de lui le fils du maçon assassiné à Bourges doit être abandonnée.

Pour « expliquer » les origines, ou plus exactement pour démêler les éléments du style de Sluter et de son atelier, ne suffirait-il pas d'ailleurs — après avoir fait la part de cet élément irréductible et « inexplicable » qu'est la personnalité même, le génie propre d'un grand artiste — de considérer d'un côté l'universelle orientation de l'art contemporain vers le réalisme et de l'autre ce que l'usage d'étoffes plus lourdes, donnant des plis à arêtes plus vives et à cassures plus profondes, devait introduire dans les « draperies » des imagiers, attentifs à observer la vie. Des statues du portail des Célestins et de la grande cheminée de Poitiers, par exemple, à celles du portail de Champmol, la distance n'est pas si grande et la transition si brusque que l'on soit obligé pour l' « expliquer » de faire appel à d'autre prodige que l'entrée en scène d'un grand sculpteur placé en présence de modes et modèles nouveaux. Dans une de ses *pastorales*, Froissart, vers 1385, fait dialoguer deux bergers à propos d'une sorte de manteau inédit, dont l'un voudrait se parer et que l'autre ne connaît pas encore : la houppelande. L'usage commençait alors à s'en répandre. Ample et longue, la houppelande remédiait aux inconvénients des vêtements de dessous trop courts que la mode avait adoptés et imposés; on la façonnait, « longue, pleine ou entaillée », dans des draps de laine ou de soie, de damas, de velours, fourrée, doublée et même ouvragée de broderies. Les métiers d'où sortaient ces étoffes, le commerce qui les répandait à travers le monde étaient en extraordinaire prospérité. L'un de ceux qui les détenaient, le Lucquois Rino Rapondi, propriétaire de grands comptoirs à Bourges, à Paris et à Montpellier, créancier — et créancier maladroitement humilié — du duc d'Orléans, passe pour avoir été en 1407 l'un des instigateurs de l'assassinat de la rue Barbette.

Au portail de la Chartreuse de Champmol, le duc Philippe le Hardi est enveloppé d'une vaste houppelande à collet d'hermine; la duchesse n'a pas adopté ce vêtement que les femmes portaient aussi et son costume, cotte simple à jupe longue, ne diffère guère de celui de Jeanne de Bourbon ;

quant à sainte Catherine, qui recommande la duchesse à la Vierge, elle a tout simplement jeté sur ses épaules une cape de béguine. Saint Jean-Baptiste assiste le duc; il se drape dans un vaste manteau dont le pan supérieur est jeté sur la tête; son avant-bras droit et son coude le serrent contre son corps et déterminent un double système de plis dont les uns se creusent en se superposant sur la poitrine, tandis que les autres descendent en diagonales jusqu'au genou gauche ou retombent en gerbes drues et pleines sur le côté. Sur les pieds, des remous d'étoffes étalées ou à vives cassures annoncent le parti pris des figures du puits de Moïse, où la verve puissante du grand tailleur d'images se donnera pleine carrière. L'iconographie du Précurseur, si riche à cette époque et dont on trouverait en Bourgogne et en Champagne au cours du xve siècle tant d'effigies pleines de caractère, n'en compte pas de plus majestueuse que celle-ci.



Phot. de la Comm. des M. H.
Fig. 198. — Saint Jean-Baptiste et le duc Philippe. Portail de la Chartreuse de Champmol.

Il semble — autant qu'on en peut juger d'après les comptes, qui ne nous sont malheureusement arrivés qu'avec quelques lacunes — que l'on observa, pour la mise en place des figures du portail, une sorte d'ordre hiérarchique : la Vierge d'abord, les saints patrons ensuite, puis les donateurs. Les textes sont muets pour ce qui concerne la Vierge du trumeau — ou plutôt ils ne disent pas le moment précis où elle fut exécutée. Mais elle devait être en place quand, au mois de décembre 1391, on payait à Symonnet de Moiron le prix et transport de pierres blanches de la carrière de Tonnerre, « par lui vendues et délivrées pour *convertir en la façon et taille* du tabernacle de pierre qui doit estre mis sur l'ymaige Notre-Dame, *estant en l'estanfiche du portail de l'Église* ».

Courajod, — qui, dans son cours de l'École du Louvre et dans le catalogue du Trocadéro, insiste sur les nuances de style qui donneraient à

penser que « si quelque chose dans l'ensemble du travail peut être attribué à Jean de Marville, c'est la Vierge du trumeau », — s'est laissé troubler un moment par un autre texte de 1398-1399 où il est question d'une « *ymaige de Notre Dame que faict ledit Claux...* », et il a ajouté à sa démonstration ce repentir : « Il est possible après tout que la Vierge du portail soit bien de Claux Sluter ou faite sous sa direction, bien qu'elle trahisse une inspiration assez visiblement différente ». Or le texte invoqué dit exactement le contraire de ce que Courajod avait cru y voir ; *l'ymaige que faict Claux Sluter* en 1399, c'est celle qui est destinée à la porte du chastel de Germolles, un des châteaux que le duc possédait en Bourgogne ; — mais « l'ymaige de Champmol », elle, était déjà en place — et dans le catalogue raisonné du Trocadéro, Courajod et M. Frantz Marcou ont repris, sans atténuation, l'opinion professée à l'École du Louvre et qui conserve pour elle d'assez fortes vraisemblances. — On peut, je dirais presque on doit, il est en tout cas raisonnable de supposer que Marville, qui avec Drouet de Dammartin avait arrêté dès 1384 l'ordonnance générale du portail, avait eu le temps avant sa mort (1389) d'exécuter, sinon toute la statue de la Vierge qui devait y occuper la place d'honneur, du moins le modèle de ce morceau capital. Et s'il restait à sa mort quelques parties à parfaire, il ne manquait pas, dans l'atelier, d'imagiers intimement associés à son œuvre — et dont quelques-uns, comme Gilles Tailleleu, avaient une *boutique* et un commerce indépendants, — en état d'y mettre la main et d'accomplir la pensée inachevée du maître.

Au mois d'août 1391, on payait au menuisier la façon des grands « coffres de bois » qui avaient servi à transporter, de l'atelier de Sluter à Champmol, le saint Jean et la sainte Catherine. Le 9 décembre 1393, on conduisit « de l'hostel à la Chartreuse » la statue de la duchesse. La tête, altérée d'ailleurs par de graves mutilations, semble répondre assez fâcheusement au signalement moral laissé par Froissart : « Madame de Bourgogne était fort absolue et assez méchante ». Aucun texte ne fait mention du transport de la statue de Philippe ; c'est évidemment qu'il eut lieu à une époque correspondant à quelque lacune des comptes. L'effigie est admirable ; elle a un caractère d'authenticité persuasive et, dans sa dignité, on ne sait quelle bonhomie familière qui est la marque des grands réalistes ; dans le modelé des mains jointes, des joues grasses et un peu tombantes, du menton volontaire et de la bouche si expressive, on retrouve, avec plus de souplesse et de liberté, toutes les qualités du Charles V des Célestins.

C'est à Pierre Beauneveu, qui fut avec Hennequin Prindale l'un des ouvriers les plus actifs, chargé des tâches de confiance dans l'atelier, que les comptes font attribuer les consoles qui supportent les statues du portail.



Phot. de la Comm. des M. H

FIG. 199. — LE PUITS DES PROPHÈTES : ZACHARIE, DANIEL, ISAÏE.

En même temps que s'exécutaient ces travaux, on pourvoyait à l'achèvement et à l'embellissement de la Chartreuse; mobilier de l'église, bibliothèque, bâtiments du monastère et dépendances étaient l'objet de dotations régulières. Au centre du grand cloître, on commença en 1395 les premiers travaux de fondation du Calvaire, dont le piédestal, qui se dressait au centre d'un bassin de 7 mètres de diamètre, a été conservé et est resté célèbre sous le nom de *Puits des Prophètes* ou *Puits de Moïse*. On a vu comment le thème de la mort du Rédempteur, de ses souffrances expiatrices, la contemplation de ses plaies, la méditation pathétique de chacun des moments de sa Passion avaient pris dans la dévotion contemporaine, et devaient prendre dans l'iconographie religieuse, une place prépondérante. Mais il se complétait ici d'un autre élément, plus spécialement emprunté à ces mystères de la Passion, dont le théâtre populaire multipliait les représentations et dont une compagnie, celle des « confrères de la Passion », allait obtenir l'autorisation de s'établir à Paris, dans la grand'salle de l'hospice attenant à l'église de la Trinité. Au prologue de ces mystères, et comme introduction aux différents actes de la Passion annoncée par les Prophètes, on mettait quelquefois en scène le *Jugement du Christ*. (On le joua notamment en 1398 dans une « passion » composée pour Isabeau de Bavière). Le personnage allégorique de « Nature humaine », accablé d'infirmités, venait s'y plaindre à Dieu le Père de la lenteur apportée à l'accomplissement des prophéties et de la rédemption, et il citait en justice, devant les juges de la Loi écrite, le Fils lui-même. Jésus, accompagné de sa mère et de « Résignation », se rendait à la citation, et comparaissait successivement devant le tribunal des Patriarches, puis devant celui des Prophètes : Moïse, Zacharie, Jérémie, David, Isaïe. — et son procès s'instituait. « Innocence » et « Charité » d'abord, puis « Fidélité » et « Vérité » portaient la parole ; Charité et Vérité réclamant en faveur de « Nature humaine » le sacrifice nécessaire du Juste; « Innocence » et « Fidélité » plaidant pour le seul innocent. Mais les Prophètes condamnaient : *Secundum legem debet mori* — et le drame de la Passion se déroulait.... Les juges et l'exécution de la sentence étaient ainsi associés dans le Calvaire de Champmol.



Phot. Martin Sabon.

Fig. 200. — Tête de Christ. (Musée de Beauvais.)

C'est par les figures du Calvaire que Claus Sluter commença son travail. On suit dans les comptes l'exécution et la mise en place de chaque

morceau ; d'abord la croix et le crucifié lui-même; puis l'un après l'autre, les témoins de son agonie. Il ne reste de cet ensemble que la partie supérieure de la figure du Christ. Le front ceint d'une lourde couronne d'épines, les yeux clos, il incline la tête sur sa robuste poitrine. C'est un homme dans la force de l'âge ; son visage, à la forte ossature, encadré de longs cheveux tombants, porte encore l'empreinte de son agonie ; mais il est déjà apaisé par la mort et exprime la tristesse plus que la souffrance. Ce n'est pas ici le supplicié martyrisé et saignant, dont l'iconographie du xve siècle devait multiplier l'image — et dont le Musée de Beauvais conserve l'un des exemplaires les plus connus (fig. 200) et l'église d'Eu l'une des plus saisissantes représentations ; mais c'est bien moins encore le roi de Majesté du xiiie siècle. — Entre ce Christ de Claus Sluter, et celui que, quelques années plus tard, Donatello devait tailler dans le bois, au grand scandale de son ami Brunelleschi, il semble qu'on pourrait découvrir plus d'une analogie.

La terrasse qui supportait le crucifix avec les statues de Marie, de Jean et de Madeleine, fait, au-dessus du piédestal, une forte saillie hexagonale soutenue par six anges aux ailes éployées. Le dessin original de ces anges avait été fourni par Claus Sluter ; mais c'est son neveu, Claus de Werve, qui les exécuta. Il était originaire de Hathem, au comté de Hollande, et était entré comme « ouvrier d'ymaige », le 1er décembre 1396, avec un salaire de deux gros par jour, dans l'atelier dont il devait devenir le chef, en 1405, après la mort de son oncle. Jusqu'à la fin de juin 1392, il avait « ouvré continuellement avec Claus Sluter », tant aux figures du Calvaire qu'à d'autres travaux, au « prix de un franc chacune semaine » — et, du 1er juillet 1399 à la fin de mars 1400, « ès angelots qui seront autour de la croix » — et ses gages avaient été alors augmentés. A cette date, Claus Sluter, gravement malade, avait dû interrompre tout travail et recevait un secours spécial « pour luy aidier à supporter les grands frais... que, dès Pasques en ça 1399, il lui a convenu faire... en phisiciens et apothicaires, à cause d'une griefve et périlleuse maladie... ». En 1400-1401, les anges étaient mis en place.

Angeli pacis amare flebunt ; c'est ici leur fonction. Ils se lamentent sur la mort du Juste et sur le drame du Calvaire et chacun d'eux traduit à sa manière la douleur dont il est rempli ; non moins expressifs, plus sincères peut-être que les « plourants » du tombeau, ils sont les interprètes de la pitié humaine. L'un joint les mains, l'autre les croise sur la poitrine, celui-ci les ouvre et les écarte dans un geste d'étonnement douloureux ; ou bien, ils essuient les larmes de leurs yeux, compriment, des deux mains, les sanglots de leur bouche, ou, dans un mouvement d'effroi et de compassion, serrent leur poing crispé contre leur joue. Tout ici est pris avec une ingénuité familière et poignante à la source même de la vie — et les plis

creusés des draperies s'animent à la demande de la pantomime de ces petits enfants de chœur. Bientôt au cours du xve siècle, soit qu'ils veillent aux côtés de la Vierge et lui fassent escorte, soit qu'ils déchiffrent un cahier de musique et s'exercent au chant, soit qu'aux voussures des portails, ils se mêlent à la vie des saints ou aux scènes évangéliques, les angelots formeront dans le répertoire des imagiers, un thème toujours renouvelé de grâce vivante, de charme prime-sautier, de réalisme tendre et délicieux. Les petits chanteurs de Luca della Robbia comptèrent, dans l'art septentrional, des frères aînés, des cadets et des cousins dont ils n'eurent pas à rougir.

Au mois de février 1401, on réglait avec un charpentier de Dordrecht, établi à Dijon, le transport des trois premiers « prophètes d'ymaigerie » : Moïse, David et Jérémie, de l'atelier de Sluter, au grand cloître de la Chartreuse, et, quelques mois après, ils étaient en place. Claus Sluter resta près d'un an avant d'entreprendre la seconde partie de son travail; on ne lui fournissait qu'en novembre 1405 les pierres dans lesquelles il tailla les statues de Daniel, Isaïe et Zacharie ; mais un texte établit formellement qu'elles étaient achevées au moment de sa mort. Malouet fut chargé de peindre toutes ces figures; mais, surchargé d'ouvrage, il dut s'adjoindre un aide, Hermann de Cologne, ouvrier doreur.

Moïse est devenu le plus populaire de ces Prophètes que le génie de Claus Sluter a marqués de sa forte empreinte ; il a l'autorité du conducteur de peuples, et sa rudesse farouche s'adoucit d'une nuance de tristesse pensive. Petit, trapu, ramassé dans sa longue tunique jadis rouge et son ample manteau doublé d'azur, les tables de la loi dans la main droite, il porte dans la gauche un phylactère déroulé où se lit ce verset de l'*Exode* : *Immolabit agnum multitudo filiorum Israel ad vesperam.* Les plis de son manteau ramenés sur son bras droit se creusent en profondes échancrures ; ceux de sa robe s'étalent largement sur ses pieds en remous sinueux. Le triste David, appuyé sur sa harpe en partie recouverte par un repli du manteau d'hermine qui tombe de ses épaules, médite sur le texte des *Psaumes* : *foderunt manus meas et pedes meos* ; le vieux Jérémie semble suivre d'un regard intérieur et écouter en lui-même le prolongement de sa lamentation prophétique : *O vos omnes qui transitis per viam attendite et videte si est dolor sicut dolor meus.* Zacharie incline vers sa poitrine sa belle tête rude et chenue ; il porte à la main le calame qui lui a servi à tracer sur son phylactère : *Appenderunt mercedem meam triginta argenteos.* Daniel, d'un mouvement brusque, se tourne vers Isaïe et lui montre ce verset maintenant accompli : *Post hebdomadas sexaginta duas occidetur Christus.* Isaïe, enfin, courbé sous le poids des années et du chagrin, porte péniblement sous son bras gauche le gros livre des prophéties ; il incline son front chauve où les rides se creusent et les

veines se gonflent et déroule son phylactère dont le verset répond au texte de Daniel : *Sicut ovis ad occisionem ducetur et quasi agnus coram tondentes se obmutescet et non aperiet os suum.*

Ce monument était à peine achevé que la réputation s'en répandait au loin et aussitôt un double mouvement de curiosité et de dévotion amenait dans le grand cloître des Chartreux les pèlerins en foule. Dès le 5 mars 1402, l'abbé de Cîteaux y avait conduit « grand foison de gens » ; l'empressement, excité par des indulgences spéciales, alla croissant au cours des années suivantes. En 1418, le cardinal des Ursins en accordait à ceux qui, pénitents et confessés, contribueraient à l'entretien de la croix placée dans la maison des Chartreux, *honorifice fabricata et maximam passionis dominicæ effigiem representans.* En 1432, c'est le cardinal de Sainte-Croix qui accorde 50 jours d'indulgence et en 1445, le légat du pape renouvelle ces faveurs spirituelles pour tous ceux qui visiteront ce calvaire *decenti quidem et mirifico opere.*



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 201.— Le Puits des Prophètes : Moïse.

Les intérêts de la dévotion concourant avec les suggestions de l'art, l'atelier de Dijon devint, pour un temps, le grand éducateur et le principal inspirateur des tailleurs d'images, et c'est ainsi que se constitua ce que Courajod appela « l'école bourguignonne ou franco-flamande ». A ceux qui lui demandaient ironiquement « si l'école fondée à Dijon par Nicolas Sluter et Nicolas Van de Werve est appelée bourguignonne parce qu'elle est représentée par deux Hollandais auxquels vinrent s'adjoindre par la suite un Aragonais et un Avignonnais », il répondait, en employant d'ailleurs le mot « flamand » dans un sens spécifiquement très général et géographiquement assez inexact : « La sculpture bourguignonne est flamande d'origine, c'est certain. Mais l'école de sculpture flamande n'aurait évidemment pas fait aussi rapidement fortune chez nous, si, en dehors de sa propagande personnelle, elle n'avait pas été

convoyée à travers la France, par l'atelier bourguignon, si elle n'avait pas été adoptée par lui et n'avait affecté, dès la fin du xive siècle, une modalité dijonnaise.... C'est à Dijon que le germe du Nord a poussé les plus puissantes frondaisons et produit les fruits les plus savoureux. La vigne non plus n'est pas originaire de la Bourgogne!... » Contestera-t-on les crus *bourguignons?* Sous cette forme pittoresque, la théorie de Courajod se défend assez bien. Cet art qui s'épanouit dans l'atelier dont Claus Sluter fut le maître et qui devait exercer au loin une si décisive influence, n'était assurément pas d'origine bourguignonne, mais où trouver ailleurs qu'en Bourgogne, au moment où il s'y manifesta, l'équivalent de ce qu'il y créait? C'est là, dans la capitale bourguignonne des ducs, que fut son foyer, son centre de rayonnement — sinon d'élaboration.

Les tombeaux des ducs de Bourgogne. — La mort surprit Philippe le Hardi, en son château de Hall, près Bruxelles, le dimanche 27 avril 1404. L'apothicaire de monseigneur le duc de Nevers s'occupa aussitôt d' « espicier et embaumer » le corps, et le 1er mai un cortège se mettait en marche, qui devait d'étape en étape, par Oudenarde, Courtrai, Lille, Douai, Troyes, Châtillon-sur-Seine et l'abbaye de Saint-Seine, conduire le défunt jusqu'à la demeure dernière dont il avait fait élection en la Chartreuse de Champmol. Il n'y arriva que le dimanche 15 juin au soir. Il s'en fallait de beaucoup que tout fût prêt pour l'y recevoir. Quoique les comptes, dès 1384, aient conservé de nombreuses mentions de dépenses faites pour « la sépulture » (gages d'ouvriers et achats de matériaux), Jean de Marville était mort sans avoir rien fait, en somme, que le modèle général et des dessins de détail. Claus Sluter, quand il entra en charge, ne trouva que le soubassement inférieur du mausolée, la base de marbre noir, une série de dais et d'arcades d'albâtre à galeries ajourées. Mais les chapiteaux qui décorent les pilastres de la galerie n'étaient pas encore faits, pas plus que les figurines d'anges qui y sont adossées. Sluter fut lui-même débordé par tant d'autres commandes qu'il n'eut guère le loisir de s'occuper du tombeau. — Jean sans Peur, au lendemain de la mort de son père, voulut reprendre et hâter les travaux depuis trop longtemps interrompus, et passa un nouveau traité. Claus Sluter s'engageait à finir, dans les quatre ans, la statue du gisant « armée ou en habit royal, selon qu'il jugera, suivant son agrément le plus convenable... plus quarante ymages pleurantes, *semblables aux deux qui sont déjà faites*, cinquante-quatre angelets d'albastre, etc.... » Mais Claus Sluter mourait aussitôt; Claus de Werve, son successeur, prenait à son compte tous les travaux confiés à son oncle. A la date prévue par le traité, la sépulture n'était pourtant pas terminée et ce n'est guère qu'au mois de janvier 1411 qu'on y mit la dernière main. Claus de Werve fut alors rappelé « hastivement »

de Paris, où il était peut-être allé travailler pour le roi de France ou le duc de Berry.

Ce tombeau obtint, dès son exécution, une renommée si universelle, il fut si souvent, par la suite, désigné et pris pour modèle, qu'il devint comme la tête de série d'un type jusqu'alors inédit. En réalité, la représentation des cortèges de funérailles sur les « hautes tombes », au-dessous de l'effigie du gisant, remonte — nous l'avons vu — au XII[e] siècle ; on la



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 202. — Tombeau de Philippe le Hardi.
(Musée de Dijon.)

trouve sur le cénotaphe de saint Hilaire de Poitiers et, au XIII[e] siècle, les exemples n'en sont pas rares ; les plus illustres sont ceux des tombeaux du frère et du fils de saint Louis[1]. En Bourgogne, les mêmes représentations n'étaient pas moins usitées. On y avait aussi adopté le type des sépultures adossées à la muraille, abritées d'un enfeu ou d'un dais, comme les monuments des papes à Avignon et de Bernard Brun à Limoges. C'est à cette série que se rattachait le magnifique tombeau que Guillaume de Vienne, archevêque de Rouen et d'abord abbé de Saint-Seine, mort en 1406, s'était fait élever dans son église abbatiale. Il s'était vraisemblablement adressé à quelque maître de Dijon, peut-être à l'un de

1. Voir t. II, p. 190 et 192, et aussi 711 et 714. Il est vraisemblable que le monument de Saint-Bertrand-de-Comminges est postérieur à la mort de Hughes de Châtillon (1352).

ceux que l'on voit collaborer temporairement à l'œuvre de Claus Sluter tout en ayant leur « boutique » et leur atelier indépendants. Une gravure de Dom Plancher permet de se faire une idée suffisante du tombeau de Guillaume de Vienne.

Ce que Claus Sluter et surtout Claus de Werve apportèrent donc au monument de Philippe le Hardi, ce fut bien moins l'invention d'un nouveau type funéraire que leur manière propre d'interpréter un thème traditionnel. Dans la pantomime des « plourants », c'est-à-dire des officiers qui assistent aux funérailles, revêtus d'un costume de circonstance, toutes les expressions de la douleur par le geste semblent avoir été épuisées ou plutôt l'auraient été, si la nature et la vie ne fournissaient ici à l'observation des imagiers un inépuisable répertoire. Ils surent en même temps, avec un art infiniment ingénieux, tirer parti des costumes eux-mêmes et faire servir la draperie à l'expression morale et dramatique.



Fig. 205. — Tombeau de Guillaume de Vienne, archevêque de Rouen, à l'abbaye de Saint-Seine.
(D'après Dom Plancher, *Hist. gén. de Bourgogne.*)

Il n'est pas douteux que la participation de Claus de Werve fut ici prépondérante ; c'est par lui ou sous sa direction que tous les pleurants, à l'exception des deux déjà faits sous Claus Sluter, furent exécutés et il ne s'y montra pas inférieur à ce qu'il avait fait pour les anges du Puits des Prophètes. C'est la même aptitude à noter le geste expressif, à le varier dans ses nuances les plus fugitives, tantôt avec un accent presque tragique, tantôt avec une bonhomie familière, qui, chez ses imitateurs, alla même jusqu'au réalisme caricatural.

C'est à Claus de Werve également qu'il faut faire honneur de la statue du duc couché sur son tombeau, revêtu de son armure qui paraît sous la robe blanche et le manteau ducal, plus froide d'ailleurs que celle agenouillée au portail de la Chartreuse.

Bien que l'achèvement du tombeau de Jean sans Peur nous conduise au delà des limites chronologiques où doit se borner ce chapitre, il est impossible de séparer l'histoire des deux monuments. Claus de Werve n'avait pas encore fini le tombeau de Philippe le Hardi quand le duc Jean fit marché avec lui pour « une sépulture semblable à celle de son

père ». Mais il ne fut donné aucune suite immédiate au projet et les circonstances politiques, l'assassinat du pont de Montereau, la multiplicité des affaires auxquelles Philippe le Bon eut à pourvoir firent ajourner tout travail jusqu'en 1435.

S'il n'eut pas, comme Michel-Ange, sa « tragédie de sépulcre », le pauvre Claus de Werve gémit longtemps sous — ou plutôt vers — cette commande qu'il ne devait pas exécuter. On l'obligeait à rester à Dijon ; on lui promettait des crédits et le temps passait, l'âge et la maladie venaient, les ressources diminuaient. Il n'est question que de ses misères, de sa pauvreté et de son impuissance à gagner sa « pauvre vie » dans les suppliques en modération d'impôts qu'il adresse aux échevins de Dijon ; il mourait, en 1439, sans avoir, pendant les vingt-neuf ans qui s'étaient écoulés depuis la première commande, rien exécuté du tombeau. En 1443 seulement, le 23 mars, Philippe le Bon s'adressa à un artiste nomade « natif du pays Darragon, Jean de Lawerta », comme écrivaient les scribes comptables (au lieu de La Huerta), et qu'on appelait aussi, du nom de son village originaire aux environs de Saragosse, Daroca. (On en fit Darogue et Jehan de Droguès, comme on avait fini par tirer Claus de Vouzonne de Claus de Werve). C'était une manière d'aventurier que l'on voit entreprendre toutes sortes d'affaires et qui disparaît brusquement en 1462, après avoir reçu plusieurs autres commandes parmi lesquelles une *Visitation* (il était spécifié par contrat que la Vierge et sainte Élisabeth y seraient montrées « estant grosses d'enfants »). Dès 1457, il avait quitté Dijon pour aller chercher fortune à Châlons et à Mâcon, et quand on ouvrit son atelier abandonné, on y trouva à peu près complète la série des tabernacles, des pleurants et des angelots destinés à la sépulture, plus les deux gisants qu'on avait dû refuser pour malfaçon et qu'il n'avait pas consenti à refaire.



Fig. 204. — Un pleurant du tombeau de Philippe le Hardi. (Musée de Dijon.)

D'après le contrat du 23 mars 1443, il s'agissait, en effet, d'une copie plus encore que d'un monument original, mais Jean de la Huerta

laissait à son successeur le soin d'exécuter les deux morceaux principaux et les seuls vraiment nouveaux du tombeau, à savoir les statues du duc et de la duchesse.

En 1463, sur la recommandation de la duchesse de Bourbon, née Agnès de Bourgogne, on fit appel à « maistre Anthoine, l'un des notables et expers bons ouvriers pour besoingnier en la perfection et assouvissement de ladite sépulture, et aussi pour faire les dis gisans qui soit ès marches de par deça », qui travaillait alors au portail de l'église abbatiale de Saint-Antoine-en-Viennois. C'était Antoine le Moiturier (ou le Mouturier), *factor ymaginum, habitator et oriundus Avinionis*, « nepveu de feu le maistre qui a fait la sépulture de feu Monsieur de Bourbon ». Il arriva à Dijon en 1464 et, pendant que Jean de Mousterot, le maître des œuvres de maçonnerie, assisté d'un tailleur de marbre de Namur, Girard, des Frères Mineurs, dressait le cénotaphe, il travaillait à l'exécution des gisants et aussi des « plourans, angelots et autres ouvrages d'ymagerie » qui restaient à compléter. Il avait présenté d'abord le modèle des gisants au duc Philippe le Bon, « afin de savoir de Monseigneur son bon plaisir et comment il veult iceux gisans estre de leurs habits et contenance ». Il ressort des textes des comptes que les « patrons » présentés au duc furent par lui « corrigiez et amandez » et, le 29 septembre 1465, le Moiturier s'engageait à les « parfaire et assouvir bien et convenablement de son mestier » et aussi à « parfaire, polyr et achever tous les angelos, pleurans, tabernacles, lampettes, le mieux que faire se pourra, dans l'espace de trois ans, et moyennant la somme de six cent cinquante livres tournois... ». Il tint parole; le 22 décembre 1469, il avisait les gens des comptes que son travail était fini et demandait qu'on le « visitât ». Le 5 juin 1470, les experts l'agréaient. Il y avait soixante ans exactement qu'avaient été passés les premiers traités concernant ce tombeau.

L'honnête ymagier qui avait mené à bien ce travail semble s'être établi à Dijon, une fois sa tâche achevée ; on y peut suivre du moins sa trace intermittente dans les rôles des tailles et c'est comme une longue plainte qui s'exhale de ces textes. En 1483, 1485, 1488 jusqu'en 1497, il renouvelle ses suppliques en modération d'impôts ; il est vieux, malade, « povre homme non marié », il ne gagne rien, car « il n'a besoingne qui ne lui vienne de loingt » et il lui faut, « combien qu'il soit vieux et ancien homme », faire de longs voyages, « aller par les champs ou loingtains pays » pour trouver du travail.... Quel travail? on n'en sait rien et c'est seulement à Avignon, son pays natal, que l'abbé Requin a retrouvé les traces d'un grand retable de pierre de 7 mètres de hauteur avec une *Pieta*, un Jugement dernier et des statues du Christ, outre quatre anges et les apôtres Pierre et Paul, qu'il s'était engagé à exécuter en 1463 pour l'église Saint-Pierre et où il était revenu peut-être travailler encore en 1478. Deux

des anges ont survécu à la ruine de ce retable et sont, il faut le dire, d'assez médiocre exécution.

Le tombeau de Jean sans Peur et de Marguerite de Bavière ne fut donc, à tout prendre, qu'une réplique, et, comme il ne fut placé qu'en 1470 dans la chartreuse de Champmol, c'est bien l'œuvre de Sluter et de Claus de Werve, ce sont bien les monuments taillés par ces grands imagiers — dont le marquis de Laborde a pu dire qu'ils « ouvrent, dès la pre-



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 205. — Tombeau de Jean sans Peur, par Juan de la Huerta et Antoine le Moiturier.

mière moitié du xve siècle, avec une ampleur et une indépendance surprenantes, l'ère de la Renaissance », — qui exercèrent la propagande impérieuse et rapide dont nous allons voir les effets. Mais, tous les ateliers n'adoptèrent pas avec une égale docilité ou un même enthousiasme les partis pris du style des imagiers de Dijon. Quelques-uns de ces continuateurs restés anonymes poussèrent, exaspérèrent jusqu'au maniérisme le plus tourmenté le goût des draperies violemment agitées, et c'est dans les écoles allemandes de la fin du xve siècle qu'on en verra les plus excentriques développements; d'autres, et l'on peut dire sous l'action de l'esprit proprement français, atténuèrent plutôt, cherchèrent à simplifier et à épurer, et c'est par eux que devait se faire, comme nous le verrons dans la suite de cette histoire, — et non pas seulement sur les bords privilégiés

de la Loire et sous le ciel indulgent de Touraine, — ce que Courajod a si bien appelé « la détente » du style « bourguignon ».

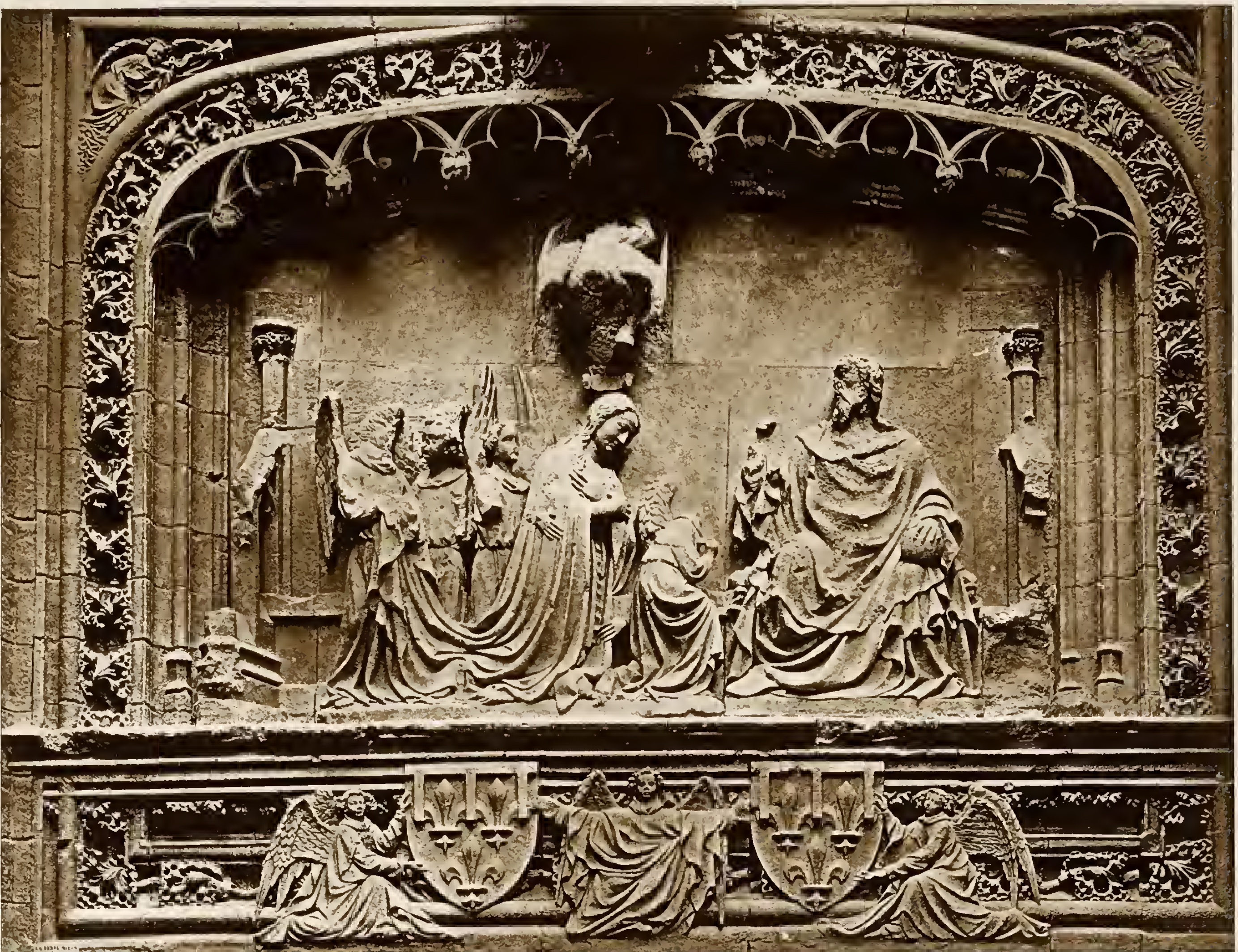
La sculpture funéraire. — Tous les tombeaux du xve siècle ne furent pas conçus et exécutés sur le modèle des « tombeaux de Dijon ». Au début du siècle s'élevait à Avignon, dans l'église Saint-Martial, le monument du cardinal Lagrange, dont nous avons déjà reproduit (fig. 195) les fragments les plus significatifs ; il constituait un ensemble de la plus grande importance, édifié sur un modèle assez exceptionnel. Le testament du cardinal, écrit le 12 avril 1402 — douze jours avant sa mort — avait prescrit qu'après ses obsèques solennelles à Saint-Martial, son corps serait désossé et enterré partie à Avignon et partie à Amiens, dont Charles V l'avait fait cardinal-évêque et où sa statue se dressait, depuis 1375 environ, sur les contreforts de la tour septentrionale, à côté de celles du roi, du dauphin et de Bureau de la Rivière (Voir tome II, p. 702 et suiv.). Du tombeau d'Amiens, détruit en 1751, il reste des descriptions et le gisant en marbre blanc. Le monument de Saint-Martial, dont les débris sont conservés au Musée Calvet, peut être restitué d'après un dessin de la collection Barberini, publié par E. Müntz. Le mausolée, encastré dans une arcade gothique et protégé dans sa partie inférieure par une grille, comprenait huit rangs de figures en ronde bosse ou en bas-relief et était couronné par un baldaquin magnifique, plus somptueux que ceux des tombeaux des papes. En bas, apparaissait *cadaveris humani macie confecti insigne simulachrum* (fig. 195); c'est *le Transi*. Les docteurs Charcot et Richer, qui ont examiné cette sculpture au point de vue anatomique, ont admiré avec quelle science l'artiste avait étudié la « putréfaction sèche » des tissus, leurs rétractions et déformations spéciales.



Fig. 206. — Un pleurant du tombeau de Jean sans Peur.

Au-dessus du squelette était la statue du cardinal couché (il n'en reste que le tronçon). Puis, de registre en registre, s'étageaient : le Christ et les Apôtres debout dans des niches ; le cardinal en adoration devant la Vierge ; l'Annonciation ; — la Nativité avec saint Pierre et un duc agenouillé à gauche ; — la Présentation du Christ au Temple ; — l'Assomption et le

Librairie Armand Colin, Paris.



Phot. Giraudon

LE COURONNEMENT DE LA VIERGE

AU CHÂTEAU DE LA FERTÉ-MILON

Commencement du XVe siècle

Couronnement de la Vierge. La figure du Christ assis et bénissant a survécu (fig. 194) ; elle se rattache à ce style large et simple qui distingue, au début du siècle, les meilleurs morceaux de la statuaire monumentale française, telle qu'on pouvait la concevoir au moment où un grand artiste inconnu, mais à peu près sûrement sorti de l'atelier du Louvre, sculptait pour Louis de France, comte de Valois et duc d'Orléans, le *Couronnement de la Vierge* de la Ferté-Milon. Le duc avait fait commencer, au plus tôt en 1392, les travaux qui furent interrompus en 1407, aussitôt après l'assassinat de la rue Barbette ; c'est donc dans les premières années du xve siècle, à peu près au moment où l'on travaillait au tombeau du cardinal Lagrange, qu'il faut placer l'exécution de l'admirable bas-relief qui surmontait la porte du château de la Ferté-Milon.



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 207. — Anges de l'autel de Notre-Dame la Blanche.
(Musée de Bourges.)

D'où étaient venus les imagiers qui travaillèrent au monument du cardinal Lagrange ? Avignon était un centre où les artistes avaient afflué du Nord et du Midi ; le cardinal Lagrange, originaire du Beaujolais, qui avait vécu à Paris et à Amiens, était bien placé pour choisir — si c'est lui qui choisit — les sculpteurs de son tombeau. Il y a lieu de penser, toutefois, que l'œuvre était peu avancée quand il mourut, puisque son testament, écrit quelques jours à peine avant sa mort, prévoit le cas où elle ne serait pas achevée au moment de son trépas. Si quelque ouvrier « bourguignon » y fut appelé, comme Eugène Müntz l'a supposé, ce n'est certes pas à Dijon qu'il avait pris l'idée de ce tombeau, à tant de titres exceptionnel.

Comme ses frères, le duc Jean de Berry avait de bonne heure pensé à sa sépulture. Il l'avait successivement destinée à la cathédrale de Poitiers, à celle de Bourges, aux Saints-Innocents de Paris (où il fit sculpter en 1408 la légende des trois morts et des trois vifs) ; enfin, à la Sainte-Chapelle de Bourges. Derrière le maître-autel, il avait, de son vivant, en

témoignage de sa dévotion à la Vierge, érigé un monument qui fut célèbre sous le nom d'autel de Notre-Dame la Blanche. On y voyait, de chaque côté d'une statue de la Vierge en marbre blanc avec l'Enfant (aujourd'hui exposée, après de nombreuses restaurations, dans la cathédrale de Bourges, et qui se rattache encore aux séries du xive siècle, notamment à la Vierge de Sens, voir tome II, p. 720, fig. 453), deux groupes d'anges en demi-relief, qui appartiennent à la plus charmante tradition de l'art raffiné du xive siècle.

A droite et à gauche de l'autel, étaient agenouillées les statues de Jean de Berry et de la duchesse Jeanne de Boulogne en costume de cour, revêtues d'une riche polychromie. Il est impossible de se représenter aujourd'hui ce qu'étaient ces portraits; la tête du duc, criblée de coups de pic et de marteau, n'est plus qu'un débris presque informe. Comme on a refait la tête de Notre-Dame la Blanche, on a mis des têtes neuves sur les statues des orants déposées aujourd'hui dans la chapelle absidale de la cathédrale de Bourges. Mais un témoin digne de foi, un des plus grands portraitistes de tous les temps et de tous les pays, Hans Holbein, nous a laissé sur la qualité de ces morceaux, copiés de sa main, une attestation et un document infiniment précieux. M. de Champeaux a attribué ces deux effigies à un sculpteur, entré au service du duc en 1387 et qui jouissait d'un grand crédit auprès de lui; en 1401-1402, on le trouve mentionné sur les états de la maison ducale, en qualité de valet de chambre et d'imagier; il s'appelait Jean de Rupy ou Roupy, du nom de son village natal en Picardie, et il avait pris le nom de Cambrai, où il avait été employé en 1375 à l'ornementation de la flèche de la cathédrale. A la mort d'André Beauneveu, il devint l'imagier en titre du duc de Berry; il est tout à fait probable qu'il fut, en cette qualité, chargé de sculpter la statue qui priait aux pieds de Notre-Dame.

Il n'est pas douteux en tout cas qu'après la mort du duc, c'est à lui qu'on s'adressa. Charles VII, héritier de Jean, voulut pourvoir à l'exécution du tombeau de son oncle, et il fit commander à Jean de Cambrai, — à une époque restée indécise, mais qui ne peut être comprise qu'entre l'avènement du roi (1422) et la mort du sculpteur (1436), — le « gisant » qui devait être couché sur la dalle funéraire. Ce travail, loyalement exécuté et dont on peut apprécier aujourd'hui encore, dans la crypte de la cathédrale de Bourges, le style grave et calme, et, malgré les mutilations de la tête, la ressemblance fidèle, ne fut pas payé à son auteur; c'est en 1450 seulement que ses héritiers en touchèrent le prix. En dépit de ses bonnes intentions, Charles VII, pris par d'autres soucis, avait laissé inachevée la sépulture de son oncle et bienfaiteur; mais, en 1450, il avait ordonné la reprise des travaux interrompus, et c'est alors qu'il « dégagea » le gisant retenu par les héritiers de Jean de Cambrai et com-

manda à de nouveaux imagiers les « pleurants » qui, à l'imitation de ceux de Champmol, devaient mener le deuil. Le musée de Bourges, la collection de M. le marquis de Vogüé et d'autres collections publiques et privées ont conservé quelques-unes de ces figurines qui pleurent, méditent, s'enveloppent de leur manteau, s'abritent de leur capuchon et, parfois aussi, se mouchent sans façon avec les doigts. Les comptes du roi René nous ont, de la façon la plus inattendue, révélé les noms des auteurs de ces statuettes. Le duc d'Anjou, se rendant de sa ville d'Angers dans ses États de Provence, arriva à Bourges le 15 mai 1453; il voulut visiter l'atelier où l'on travaillait au tombeau de Jean de Berry, et laissa aux deux imagiers « Estienne Bobillet et Paul de Mosselman » une gratification « pour considération de ce qu'il a visité certains ouvrages qu'ils ont faits d'albastre pour la sépulture de feu Mgr de Berry ». D'Étienne Bobillet, on ne sait rien que cette mention; mais Paul Mosselman était déjà connu par de nombreux textes d'archives et par sa participation à l'exécution des stalles de la cathédrale de Rouen, où il fut appelé en 1457. Il n'est pas impossible qu'il ait aussi figuré dans l'équipe de sculpteurs qui travaillèrent à l'hôtel de Jacques Cœur, que le roi René voulut également visiter et qu'il trouva vide, étant arrivé à Bourges après la disgrâce du célèbre argentier.



Fig. 208. — Statue tombale du duc Jean de Berry, jadis dans la chapelle de Notre-Dame la Blanche. (La tête est une réfection moderne.)

Pendant trois siècles, le tombeau du duc de Berry resta dans la Sainte-Chapelle de Bourges, au milieu du chœur, sous une armature de fer au-dessus de laquelle on tendait un poêle, le 15 juin, jour anniversaire de la mort du prince. Mais la Sainte-Chapelle fut démolie en 1757 et le tombeau transporté dans la crypte de la cathédrale où le gisant est encore

aujourd'hui, revêtu du manteau ducal, la tête reposant sur un coussin et les pieds appuyés sur l'ours enchaîné et muselé, que l'on retrouve si souvent, avec la devise *le temps venra*, dans les bordures des manuscrits de la librairie ducale. Un procès-verbal de la translation fut alors dressé, qui a conservé la description minutieuse du monument.

Si la tradition dit vrai, si les vitraux et l'ornementation de la Sainte-Chapelle de Bourges multipliaient, comme les inscriptions du tombeau lui-même, sa devise amoureuse, « la dame Anglaische fervente au Dieu damours », l'Ursine de Jean de Berry n'eut rien à envier à la « divine



Phot. Poinsot.

Fig. 209. — Pierre tombale de Jacquès Germain.
(Musée de Dijon.)

Isotta », en l'honneur et sous l'invocation de laquelle Malatesta avait fait élever, par Leo Battista Alberti, un peu avant que ne fût achevé le mausolée de Bourges, le temple païen de Rimini.

Les gens du Nord n'en étaient pas encore à cette désinvolture de paganisme ; l'idée chrétienne de la mort, formulée sur tant d'épitaphes en un contraste tragique avec la vaine gloire d'ici-bas, restait l'inspiration principale de l'imagerie des tombeaux. Elle était évoquée, avec une force singulièrement expressive, en de simples figures de gisants, enveloppées dans leur linceul, et l'un des maîtres qui travaillaient à Dijon et qu'il faudrait chercher parmi les plus dignes héritiers de Claux Sluter, sculptait ainsi l'effigie de « Honorable homme Jacques Germain, bourgeois de Cluny, mort le 25 septembre 1424 », que son fils Jehan Germain, évêque de Chalon, fit inhumer dans l'église des Carmes de Dijon. Peu de figures funéraires laissent dans l'esprit une impression aussi

profonde. C'est dans le même parti pris de draperies lourdes et amples, avec la même entente de la valeur pittoresque et expressive de ces draperies, que fut, vers la même époque, sculpté pour l'abbaye de Baume-les-Messieurs le tombeau de l'abbé Amé de Chalon, mort en 1431. Tout ici ramène impérieusement la pensée vers l'idée et la méditation de la mort, et nous avons vu comment l'image même du cadavre en proie aux vers ou du squelette desséché avait, dès le début du siècle, fait son appa-



Phot. de la Comm. des M.H.

Fig. 210. — Tombeau de l'abbé Amé de Chalon († 1431). Abbaye de Baume-les-Messieurs (Côte-d'Or).

rition dans le répertoire des sculpteurs. Au-dessus du tombeau du roi René, dans la cathédrale d'Angers, le *roi mort*, assis sur son trône, enveloppé de son manteau royal de brocart d'or fourré d'hermine, la tête coiffée de la couronne, n'était qu'un lamentable squelette dont les mains décomposées avaient laissé tomber le sceptre inutile et les vains attributs du pouvoir. L'inscription gravée sur le mur de l'enfeu qui contenait le sarcophage, au milieu des rinceaux d'azur et des devises : *loz en croissant* et d'*ardant désir*, n'était qu'un long commentaire de la vanité des biens de ce monde en regard de l'inévitable mort.

Un peu avant que René ne vînt par les soins de Jeanne de Laval, sa seconde femme, rejoindre dans le tombeau d'Angers cette Isabelle de Lorraine qu'il avait tant pleurée et célébrée en prose et en vers, on enter-

rait dans la même cathédrale l'évêque Beauveau et, sur sa tombe, on seulptait un squelette revêtu des habits épiscopaux.

René lui-même passait pour avoir peint une image de la mort qui se trouvait à l'église Saint-Paul de Lyon, et le président de Brosses, passant en 1739 à Avignon, s'étonnait de voir aux Célestins « un grand squelette debout, à moitié couvert de son suaire, dont les vers rongent le corps, défiguré d'une manière affreuse; la bière est ouverte.... et pleine de toiles d'araignées fort bien imitées... ».

« Au diable! ajoutait le président, — qui acceptait sans contrôle la tradition attribuant cette image au roi René, — au diable soit l'animal qui, de toutes les attitudes où il pouvait peindre sa maîtresse, en a choisi une d'aussi horrible spectacle! »



Fig. 211. — Tête de la statue funéraire de Jean de Vienne, seigneur de Pagny. (Chapelle du château de Pagny.)

Entre l'enfeu qui abritait le tombeau proprement dit du roi René et d'Isabelle, et le reliquaire qu'il avait fait construire sous l'arcade voisine et dont le tympan était orné d'un grand bas-relief représentant le *Jugement Dernier*, œuvre de Pons Poncet, s'élevait un autel, en marbre noir avec des arcatures d'albâtre. Poncet, l'auteur des gisants du tombeau, Pons Poncet, son fils, et enfin Jacques Morel, qui avait été, comme nous verrons, embauché au service du duc d'Anjou, y avaient sculpté une Crucifixion avec la Vierge, saint Jean, le roi René lui-même et Jeanne de Laval en oraison, assistés de saint Michel et de Madeleine. Au-dessus de l'autel, trois chevaliers portaient le heaume, la bannière et l'étendard en bronze; au-dessous, trois pleureuses assises lisaient leurs Heures. C'était, comme on voit, un ensemble monumental qui n'avait rien de commun avec les tombeaux de Dijon; il ne fut terminé d'ailleurs qu'après la mort de René, mais le roi avait pourvu de son vivant à l'exécution de toute la partie sculpturale, et quand Jacques Morel mourut, en 1459, il semble qu'il ne restait plus grand'chose à y faire.

Le type du sarcophage avec défilé de pleurants restait d'ailleurs le plus usité. C'est sur ce modèle qu'avaient été élevés, entre beaucoup d'autres dont les textes seuls nous ont conservé le souvenir, plusieurs monuments dont quelques fragments au moins nous sont restés; ceux,

par exemple, du bâtard de Saint-Pol, dans l'église d'Ailly-sur-Noye (Somme), de Marguerite de Ghistelle, à Saint-Bavon de Gand, de Michelle de France, de Pierre d'Évreux-Navarre, comte d'Alençon, mort vers 1418, inhumé dans l'église des Chartreux de Paris (au Musée du Louvre), de Catherine d'Alençon, sa femme, qui mourut longtemps après lui. Sur le sarcophage de Philippe de Morvilliers, mort en 1438, président



Phot. Martin Sabon.

Fig. 212. — Tombeau de Philippe Pot.
(Musée du Louvre.)

au Parlement de Paris, des figurines d'orants alternaient avec deux cadavres serrés dans leur linceul.

Au-dessous de la statue (aujourd'hui au Musée du Louvre) d'Anne de Bourgogne, femme de Jean de Lancastre, duc de Bedford, morte en 1432, se développait aussi un cortège de pleurants. En 1447, Denys du Moulin, évêque de Paris, fut inhumé dans le chœur de Notre-Dame; quarante-neuf figures ornaient le pourtour du sarcophage qui était en cuivre, comme la statue. Dans la chapelle du château de Pagny, « noble baron, messire Jean de Vienne, chevalier seigneur de Pagny et Bignan, qui trespassa la veille des Bordes l'an 1435 » (c'est-à-dire le premier dimanche de Carême), reçut par les soins de sa nièce, mariée à Jean de Longwy, une sépulture où sa statue gisante, dont la tête justifiait son surnom de Jean *à la longue barbe*, était accompagnée de pleurants.

Peu à peu, ce thème des pleurants prit une importance et une ampleur dont le monument de Philippe Pot nous a conservé un des plus beaux exemples. Les petites figurines sortent des niches qui les abritaient; elles grandissent, s'élèvent à la dignité de cariatides; dans quelques tombeaux du XVIe et du XVIIe siècle, nous les verrons, sous les espèces de chevaliers armés, se dresser ou s'agenouiller aux quatre angles de la pierre où le gisant est couché; ici, funèbres porteurs, au pas lourd et rythmé, ayant chacun au bras un écusson des alliances de Philippe, ils ont chargé le mort sur leurs épaules.

C'est pour l'église de Cîteaux que Philippe Pot, grand sénéchal de Bourgogne, chevalier de la Toison d'or, né en 1428, avait fait faire ce tombeau. Dom Martin et Dom Durand, dans leur *Voyage littéraire* (I, p. 206), l'*Histoire de l'Académie des inscriptions* (1736, t. IX, p. 207) nous en ont conservé la description, tel qu'il s'élevait dans la chapelle Saint-Jean-Baptiste de la grande église cistercienne et tel que le Musée du Louvre, après beaucoup d'aventures périlleuses, l'a enfin recueilli.

Philippe Pot avait pourvu longtemps avant sa mort (1494) à l'exécution de son tombeau, que Courajod datait avec toute vraisemblance entre 1477 et 1483. L'inscription rédigée par Philippe Pot lui-même est certainement antérieure à 1483, car il y est question de Louis XI comme vivant encore et elle débute par ces mots *cy demorra* — au futur (pour *demeurera*).

Le sculpteur Jacques Morel. — Ce ne sont pas les noms d'artistes qui manquent à l'historien de la sculpture du XVe siècle, mais, presque toujours, ces noms nous sont arrivés comme vidés de toute signification, puisqu'il est impossible d'en rapprocher aucune œuvre authentique : or, un artiste n'a vraiment pris place dans l'histoire de l'art que lorsque son nom prononcé suffit à éveiller le souvenir d'une forme expressive. Les textes rapprochés des monuments prennent alors toute leur valeur, le document s'anime; il nous laisse entrevoir quelque chose de la vie de l'artiste lui-même et nous initie aux conditions de son travail. Dans le tome IV des *Archives de l'art français*, en 1859, l'archiviste du Rhône, M. Guigue, publiait un contrat passé à Lyon, le 24 juin 1448, entre un sculpteur, Jacques Morel, qui habitait alors Montpellier, et les mandataires de Charles de Bourbon, pour l'exécution du tombeau que le duc destinait, dans la chapelle neuve de Souvigny, à lui et à sa femme. En 1885, Courajod, qui préludait alors à ses belles études sur la sculpture française des XIVe et XVe siècles, rapprochant ce texte du monument de Souvigny, dégageait en plein relief la figure de Jacques Morel, « sculpteur bourguignon ». En 1880, M. Natalis Rondot, en 1890, M. l'abbé Requin apportaient de nouvelles et importantes contributions de textes à l'his-

toire de ce maître. Si grandes que soient encore les lacunes qui restent à combler dans cette histoire, on peut en entrevoir la courbe générale.

Faut-il conserver à Jacques Morel le titre de sculpteur « bourguignon » ? Il fut assurément un des plus puissants et aussi l'un des plus originaux propagateurs du style — ou de certaines particularités du style — de l'atelier de Dijon, et l'on peut noter qu'il y avait à Lyon un *Guillequin le Flamens* et un *Hennequin de Tournai*, sans pouvoir dire d'ailleurs s'il reçut d'eux aucun enseignement. Il était fils et petit-fils de sculpteurs lyonnais, Etienne et Perrin Morel, dont les documents d'archives révèlent l'existence à Lyon de 1358 à 1363 et de 1384 à 1406. A partir



Phot. de la Comm. des M. H

Fig. 213. — Statue funéraire de Charles de Bourbon. Chapelle neuve de Souvigny.

de 1420, les rôles des tailles mentionnent Jacques Morel, l'*ymageur* ou l'*ymagier*, et avant cette date, le 8 novembre 1418, le chapitre de Saint-Jean l'avait nommé maître de l'œuvre de la cathédrale à la place de feu Jacques de Beaujeu. C'est donc qu'il était architecte, au moins autant que sculpteur, ayant fait ses preuves, sinon en pleine possession de son talent et de sa renommée — assez jeune cependant puisqu'il avait encore 41 ans à vivre. Il était installé depuis deux ans à peine dans ces fonctions, quand les héritiers du cardinal de Saluces s'adressèrent à lui pour élever dans la cathédrale le tombeau du prélat. Ce monument, qui dut être un des plus somptueux du xve siècle, fut détruit en 1652 ; mais le contrat passé, le 24 septembre 1420, entre Jacques Morel et ses clients prévoit et détermine avec une si minutieuse précision tous les détails d'exécution qu'on peut s'en faire une idée très exacte. Le sarcophage était orné de dix-huit statues, soit six figures d'Apôtres de chaque côté et au chevet, du côté de l'autel : Dieu le Père et la Vierge accueillant l'âme du cardinal à genoux et mains jointes ; du côté du chœur : saint Jean-Baptiste, saint Étienne et sainte Catherine. — Toutes ces statues étaient

séparées par des pilastres, des tabernacles et *aliis decoribus sollempniter et magistraliter operatis*. Le thème iconographique n'était pas du tout, comme on voit, celui du tombeau de Philippe le Hardi, — si analogue d'ailleurs que pût être la disposition des statuettes autour du socle. Mais voici de plus sensibles différences. A la tête du tombeau, du côté du chœur, était une grande statue du cardinal, revêtu de la cape cardinalice, à genoux sur un coussin, les mains jointes, assisté de deux anges qui tenaient, l'un un écusson aux armes du prélat avec le chapeau de cardinal, l'autre un phylactère avec cette inscription : *In sola Dei misericordia spero salvari* — et un autre ange, agenouillé sur la tombe, faisait face au cardinal et tenait un crucifix sur un coussin, *prout est fieri consuetum die Veneris sancta*, — c'est-à-dire horizontalement et comme si le cardinal s'agenouillait pour le baiser. Enfin, Jacques Morel s'engageait à tout faire pour que le monument fût digne tant de l'insigne cathédrale où il devait prendre place, que de l'illustre cardinal auquel il était consacré, et enfin de la réputation de l'imagier lui-même.

Jacques Morel semble avoir quitté Lyon en 1423 ; on l'y retrouve en 1448, quand il signe le contrat relatif au tombeau de Souvigny ; mais on ignorait ce qu'il était devenu pendant ces 25 années. Les documents d'archives découverts par l'abbé Requin permettent de se représenter quelques épisodes, au moins, de cette longue période de la vie de notre sculpteur. Cette vie fut très nomade ; Morel acceptait du travail partout où il en trouvait, et il semble que son humeur vagabonde le fît changer de résidence plus encore que le besoin. Le 10 mai 1429, il conclut à Avignon un marché pour l'exécution d'un retable en argent, mais dans ce marché, il est qualifié d'*habitator Tholoziæ*. En 1433, Jacques Morel *ymaginator seu factor ymaginum*, est en prison à Montpellier, à la requête du chapitre de Béziers qui lui a confié, pour une statue précieuse, 30 marcs d'argent qu'il n'a pu rendre — et deux amis, deux vrais amis, un potier d'étain et un « lapicide » avignonnais, lui servent de caution et vont se constituer prisonniers à sa place ! Il travaille à Montpellier ; — il travaille ensuite à Rodez — mais sans qu'on puisse fixer exactement la date, ni, pour cette période antérieure à 1444, la nature des travaux. Fut-il pour quelque chose dans l'exécution du bas-relief en pierre, *le Christ au Jardin des Oliviers* (fig. 222) qui existe encore dans une chapelle de la cathédrale ? On ne saurait l'affirmer, mais le style des plis que dessinent près des pieds du Sauveur les bords de sa tunique ne serait pas pour contredire à cette hypothèse. L'œuvre est pleine d'expression, d'une exécution un peu plus sèche d'ailleurs que celle du tombeau de Souvigny, mais ne semble pas indigne du maître.

En 1441, il est de nouveau à Avignon où il loue une maison — et où

il donnera quittance, en 1444, au procureur du chapitre de Rodez, de 32 florins reçus autrefois d'un chanoine, *in diminutione obratgii per eum facti in ecclesia ruthenensi*. — En 1445, il s'est remarié et il est qualifié dans les actes *factor ymaginum de Montepesulano diocesis Magalonensis* : c'est donc qu'il avait conservé avec Montpellier des attaches régulières ; en 1448, dans le marché passé à Lyon pour le tombeau de Charles de Bourbon, il est dit encore habitant de Montpellier et, au même moment, il s'était engagé à passer quatre mois par an à Rodez — deux à Pâques et deux à la Saint-Michel — pour diriger les travaux du portail méridional de la cathédrale où



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 214. — Statue funéraire d'Agnès Sorel. Château de Loches.

sept ouvriers travaillaient sous ses ordres et où le bail à forfait de 1448 prévoyait l'exécution de 108 statues et même davantage, si besoin était [1]. Il ne subsiste rien de cette statuaire ; Jacques Morel, d'ailleurs, toujours nomade, abandonna le chantier dont il avait la direction avant l'achèvement des travaux. Un document de 1456 apprend qu'il était parti sans même prendre congé de son hôte — *hospite insalutato* — et les chanoines de Rodez durent confier à Guillaume Desfosses et à Pierre Viguier, *imaginarii*, le soin de terminer les sculptures, tandis que Tibaud Sonier devenait maître de l'œuvre à la place de Jacques Morel absent.

Il fut plus exact dans l'accomplissement du contrat relatif à la sépul-

1. Nous laissons de côté l'étude de la statuaire monumentale (Saint-Maurice de Vienne, Saint-Antoine-en-Viennois, Saint-Maclou de Rouen, la cathédrale de Nantes, etc., etc. Il en sera parlé au tome suivant, à propos des préliminaires de la Renaissance en France.

ture de Charles de Bourbon et d'Agnès de Bourgogne. Ici un modèle lui est proposé et même imposé : « ... la sépulture de feu monseigneur duc de Bourgogne estant à Dijon ». Les relations de famille, autant que la célébrité du modèle choisi par Charles de Bourbon, gendre du duc de Bourgogne, expliquent cette clause. Le tombeau devait être exécuté dans l'espace de cinq ans. Jacques Morel, pour une fois, fut exact et tout paraît avoir été terminé en 1453. De l'œuvre immense du maître, voici enfin un morceau qui nous est arrivé, bien démembré sans doute, privé de tous ses pleurants et de toute sa parure de tabernacles et de piliers ; les deux gisants, du moins, si lamentables que soient les mutilations de leur visage, témoignent de l'art supérieur de Jacques Morel. Rien pour la largeur, la générosité et la belle conduite de l'exécution ne saurait être mis au-dessus de ces deux statues. On se sent en présence d'un maître qui domine vraiment la matière, l'assouplit à sa volonté et, dans le traitement des draperies tour à tour creusées, cassées, bouillonnantes et étalées, se joue avec une incomparable virtuosité, sans mièvrerie ni sécheresse, dans la plénitude d'un savoir riche d'expérience.

Le chef-d'œuvre de Souvigny ne fut pas la dernière œuvre de Jacques Morel. Nous avons indiqué déjà quelle fut sa part de collaboration au tombeau du roi René, à Angers. Il ne semble pas, en effet, qu'il faille hésiter à assimiler notre Jacques Morel au Jacques Moreau employé par René (Moreau étant la forme tourangelle de Morel, comme Soreau de Sorel ; le père d'Agnès Sorel est appelé Soreau). C'est à Angers qu'il mourut ; le 15 septembre 1459, les agents du roi René écrivaient : « Sire, maistre Jacques Moreau est allé de vie à trespassement, *en debte envers plusieurs personnes et n'a esté trouvé riche en or et argent que de cinq sols* ; les chevaliers et dames de vostre sépulture sont parachevez, excepté une petite porcion de l'une des ymaiges et a tout esté mis en vostre chasteau d'Angiers. » Il s'agissait des chevaliers porteurs de bannières et des femmes assises et lisant leurs Heures dont nous avons déjà parlé — première ébauche peut-être du thème des Vertus qui allait se développer sur les tombeaux et que les maîtres italiens avaient déjà introduit par des chefs-d'œuvre dans l'iconographie funéraire.

L'oraison funèbre rédigée par les officiers de René était éloquente en sa sécheresse ; elle laisse entrevoir que la fin du grand sculpteur fut triste. Ce n'est pas au service du besogneux duc d'Anjou, dont les finances obérées n'arrivaient pas à suffire aux frais de sa sépulture, que le pauvre Morel eût pu refaire sur ses vieux jours une fortune qu'il n'avait pas su ménager au cours de sa longue existence.

Il laissait un héritier de son art, sinon de ses biens, dans la personne de son neveu, Antoine le Moiturier, « ymaginator lapidum de Avinione », que nous avons vu travailler au tombeau de Jean sans Peur

et continuer jusqu'à la fin du siècle, à Dijon, une vie misérable. Il reste à l'église de Saint-Antoine-en-Viennois quelques fragments de son œuvre. Nous en parlerons dans la suite de cette histoire avant d'aborder l'étude de Michel Colombe.

Quant à Jacques Morel, peut-on lui attribuer avec quelque vraisemblance quelque autre morceau parmi ceux qui ont survécu aux destructions répétées qui ont décimé l'œuvre admirable des sculpteurs du xve siècle en France? Il en est un fort restauré, mais dont les plus importantes parties sont intactes, qui rappelle de si près le style du maître qu'on ne peut s'empêcher de penser à lui : c'est la statue tombale d'Agnès Sorel, morte en 1449, aujourd'hui recueillie dans la tour du château de Loches, après diverses aventures causées autant par les scrupules du clergé que par le vandalisme d'un bataillon révolutionnaire qui, marchant contre les Vendéens, fit étape à Loches et crut reconnaître une sainte dans celle dont le chroniqueur Georges Chastellain a dit qu'elle fut toujours « produiseuse et montreuse de tout ce qui à ribaudise et dissolution pouvait conduire en fait d'habillement... ». (Le tombeau des entrailles d'Agnès était à Jumièges, où elle mourut et où est restée sa pierre tombale avec inscription.)



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 215. — La Vierge et l'Enfant. Chapitre de Saint-Jean-de-Losne.

Les Madones « bourguignonnes ». Pietas et Saints-Sépulcres. — Il est une série où l'on peut suivre les différents courants de la sculpture au xve siècle : ce sont les statues de Madones. Courajod avait, on peut dire, découvert ces Vierges « bourguignonnes », dont le réalisme souvent vulgaire s'adoucit ou s'éclaire d'un reflet de tendresse, d'intimité et de

bonhomie, et dont les draperies amples et tumultueuses offraient à la verve des imagiers une matière complaisante et féconde. Il en aimait « l'accent robuste, sincère et spontané » ; il leur pardonnait volontiers leur allure un peu gauche ou un peu lourde pour ce qu'il y trouvait de sain, de franc, de vivant. Il a fait entrer au Louvre quelques-unes de ces Madones ; le Musée de Cluny et un grand nombre de musées et d'églises de provinces, les collections privées depuis quelques années, en conservent des spécimens plus ou moins caractérisés. En réalité, tout n'est pas également digne d'admiration dans cette innombrable série ; sans parler des officines qui ne furent que de simples fabriques, il s'y mêla beaucoup de maniérisme, et tel atelier, dont il serait intéressant de rassembler et de classer les œuvres, poussa le goût des draperies agitées jusqu'à faire penser parfois à je ne sais quel précurseur *quattrocentiste* du Bernin (fig. 216.).



Fig. 216. — Vierge provenant de l'ancienne collection Gaillard.
(Collection du Comte de Camondo.)

L'une des plus belles Vierges de cette série est conservée à Saint-Jean-de-Losne (fig. 215) ; la provenance exacte en est inconnue ; les religieuses la reçurent de l'évêque de Dijon. C'est une œuvre d'une ampleur admirable, majestueuse et intime à la fois.

Vers le dernier tiers du siècle, la « détente » se fait sentir dans la plupart des ateliers. Nous verrons, en étudiant au volume suivant les origines de la « Renaissance » française, qu'une tradition de mesure et de bon sens ne s'était jamais laissé prescrire. La jolie Vierge de l'église du Mathuret, à Riom, vers le milieu du siècle, en pourrait témoigner, comme celle

de la collection Bulliot, qui berce son enfant d'un geste si maternel, en attendant la série des madones tourangelles ou champenoises, à qui s'appliquerait si bien le vers de La Fontaine :

> Le bon cœur fut chez vous compagnon du bon sens.

Mais l'élan impétueux imprimé par l'atelier de Dijon n'en continua pas moins d'exercer son action jusqu'à l'autre bout du siècle. Dès 1440, Philippe le Bon ne fait plus, il est vrai, en Bourgogne que des commandes sans importance et Charles le Téméraire, après lui, s'en désintéresse, semble-t-il, tout à fait. Les commandes de quelques familles, telles que les Machefoing, les de Ternant, de Chaugey, Rolin, de Nœss, ne pouvaient suffire à alimenter l'activité des derniers ateliers proprement « bourguignons ». Les retables de Rouvres, de Bessey-les-Cîteaux, quelques œuvres dont les textes font mention, comme cette *Visitation* que La Huerta s'engageait à sculpter pour un retable, destiné à l'église Saint-Jean de Dijon, avec sainte Élisabelle et la Vierge, « lesquelles toutes deux se montreront estre grosses d'enfants », représentent cette production languissante. Claus de Werve, Le Moiturier remplissent de leurs lamentations les dossiers des agents du fisc.



Phot. comm. par M. Fourgous.

Fig. 217. — Détail de la statue de l'église du Mathuret, à Riom.

L'art populaire, qui vaut surtout par le sentiment et l'expression, prend d'ailleurs une grande extension. C'est le moment où l'iconographie des Saints, sous la double influence des nuances nouvelles de la dévotion, du réalisme plus conscient et des représentations populaires des mystères, se diversifie en mille formes pittoresques et d'un anachronisme savoureux; saint Jean-Baptiste, sainte Anne instruisant la Vierge, saint Christophe portant le petit Jésus, saint Martin, saint Roch et son chien, saint Crispin, saint Éloi, saint Cosme et saint Damien et tous les saints dont se réclament les corporations voient se multiplier leurs images. Nous verrons le mouvement se prolonger dans les provinces françaises fort avant dans le xvie siècle.

Mais la Madone n'est pas seulement la mère heureuse ou soucieuse qui caresse ou berce l'Enfant : voici qu'après avoir assisté à l'agonie du Calvaire, elle va — dans la *Pietà* — recevoir sur ses genoux le corps martyrisé de son fils, puis assister défaillante à sa mise au tombeau. Certes, le motif n'était pas inédit dans l'art religieux ; il y a des Mises au tombeau dès

le XIIe siècle aux chapiteaux de Chartres et aux murs des églises romanes; à la fin du XIVe siècle, Jacques de Baërze l'avait sculpté sur le rétable que lui avait commandé le duc avant que Claus de Werve n'en renouvelât, vers 1430, l'iconographie en représentant, dans le retable de Bessey-les-Cîteaux, Madeleine accablée de douleur, accroupie devant le tombeau où va descendre le corps du Sauveur; mais c'est la première fois que, dans la statuaire, il se détache, s'isole et devient un monument indépendant : les *Pietà*



Fig. 218. — La Mise au tombeau, par Hans Decker. Chapelle Saint-Wolfgang, église Saint-Gilles, à Nuremberg.

et les *Mise au tombeau* ou *Saint-Sépulcre* se multiplient à partir de la seconde moitié du XVe siècle. Nous n'assisterons ici qu'à la naissance du mouvement qui se prolongera dans le XVIe siècle; mais, pour être un des plus anciens de la série, le *Sépulcre* de Tonnerre n'en reste pas moins un des plus beaux.

Ce n'est pas seulement dans l'art de France et des pays du Nord que se faisaient sentir les effets de cette dévotion qui rendait de plus en plus désirables aux fidèles la présence et la représentation réelles des souffrances et de la mort du Rédempteur. Donatello avait traité avec sa fougue dramatique le thème commun à toute la chrétienté et, sur le groupe penché des disciples et des amis déposant au tombeau la précieuse dépouille, il élevait les bras tragiques de Jean ou de la Vierge; il faisait en-

tendre le grand cri de douleur qui sort de sa bouche convulsée (1444-1449). A la même date, exactement en 1446, un sculpteur nurembergeois, Hans Decker[1], sculptait en haut relief une *Mise au tombeau*, d'un style un peu sec mais d'une émotion sincère.

Quelques années après que Hans Decker avait signé et daté son œuvre dans la chapelle Saint-Wolfgang en l'église Saint-Gilles de Nuremberg, un riche bourgeois de Tonnerre, Lancelot de Buronfosse, passait, le 30 avril 1454, avec « le maistre de l'hospital » de la ville, assisté des frères et sœurs, un contrat, dans lequel il était déclaré que, « meu de



Phot. de la Comm. des M H.

FIG. 219. — Le Saint Sépulcre de l'Hôpital de Tonnerre.

dévotion » en l'honneur de Dieu, il faisait don à l'hôpital, d'un « moult riche, notable et dévoult sanctuaire, c'est assçavoir un Saint Sépulchre, lequel est assis et apposé en une chapelle de ladicte église... *lequel Saint Sépulchre est et sera pour le temps advenir une chose de bien grand prouffict et grand revenu* » (par les aumônes des visiteurs, curieux et pèlerins)....

En reconnaissance de cette libéralité, les donataires s'engagent à « dire et célébrer par chacun an perpétuellement, au cœur et au grand

1. Nous réservons pour le volume où il sera traité de la Renaissance en Allemagne tout ce qui concerne la sculpture du XVe siècle dans ce pays. La série des tombeaux surtout, pour la première moitié du siècle, offrirait quelques œuvres expressives et dignes d'admiration. Mais c'est surtout dans la seconde moitié du siècle et au début du XVIe, que se révèlent avec les Adam Kraft, les Vischer, les Veit Stoss, les Michel Pacher et les Riemenschneider, les maîtres vraiment représentatifs de l'Allemagne.

autel d'icelluy hospital, aux anniversaire solemnels... trois messes de notte (en musique) à diacre et soub-diacres et les coriaulx en chappe... ». Enfin, le « maistre de l'hospital » s'engageait à aller, le jour du « trepassement » de Lancelot, s'il venait à mourir dans la ville de Tonnerre, chercher processionnellement la dépouille mortelle pour la conduire et inhumer dans la chapelle même du Saint Sépulcre. Les parents et amis du donateur devaient avoir, s'ils le réclamaient, le privilège d'être enterrés eux aussi dans cette chapelle, et il était convenu, pour finir, « se aulcuns des parents et amis charnelz d'icceluy Lancelot requièrent à veoir ledict sépulchre à heures deues et convenables, l'on leur monstrera icelluy sépulchre sans aucune difficulté. »



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 220. — Joseph d'Arimathie. Détail du Saint Sépulcre de Tonnerre.

Par une bonne fortune trop rare, nous pouvons ici encore rapprocher de l'œuvre conservée le nom de ses auteurs. Les comptes de l'hôpital, de la Saint-Remi 1451 à la Saint-Remi 1452, portent mention de divers payements « à Jean Michiel et à Georges de la Sonnecte, ymagiers, qui ont fait le sépulcre dudit hôpital » pour leur pitance, pour leur vin, leur ration de froment, etc., etc. Qu'étaient ce Jean Michel et ce Georges de la Sonnette? qu'avaient-ils fait avant cette œuvre magistrale? que firent-ils après? Nous n'en savons rien, — et voilà encore deux maîtres, que l'on peut classer parmi les meilleurs d'une époque féconde, et dont nous ne pouvons identifier qu'une œuvre unique. On sait seulement que les administrateurs de l'hôpital firent à la même époque exécuter un jubé dont il ne reste rien, sinon peut-être une Vierge, juchée trop haut dans l'église, et que M. Bernard Prost est enclin à attribuer aux auteurs du sépulcre.



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 221. — Fragment d'un Saint Sépulcre.
(Musée de Toulouse.)

Beaucoup d'autres sépulcres, à peu d'années d'intervalle, furent fondés, et à peu près dans les mêmes conditions. Dans toutes les provinces, cette forme de dévotion se manifesta par des « œuvres » pareilles. Celle que Lancelot de Buronfosse offrit à l'hôpital de Tonnerre reste, pour cette période, la plus remarquable par sa valeur expressive, autant que par la facture magistrale des principaux acteurs de la scène. — Le style est déjà plus calme ici; tout chiffonnement inutile des draperies, toute agitation arbitraire ont été soigneusement évités, les figures étant d'ailleurs traitées avec ampleur. Au cœur même de la Bourgogne, la « détente » se faisait ainsi sentir dès le milieu du siècle, tandis que les partis pris de l'atelier de Claus Sluter et de ses continuateurs se retrouvaient dans le Midi jusqu'à la fin du siècle. Un fragment de *Mise au Tombeau* conservé au Musée de Toulouse témoigne de l'extension et de la persistance de cette influence, que l'on reconnaîtrait encore dans une Vierge assise de l'église Saint-Nicolas, dans une autre très belle Vierge assise également, vêtue



Fig. — 222. Christ de la chapelle du Jardin des Oliviers.
Cathédrale de Rodez.

d'une robe aux plis très amples et fourrée aux manches, dans un saint Jean du musée, etc...



Phot G. Brière.
Fig. 223. — Pietà. (Cathédrale de Lisieux.)

Ce n'est pas ici le lieu d'entrer dans le détail de l'histoire de l'église cathédrale Sainte-Cécile d'Albi où devaient se rencontrer, se heurter au début du XVIe siècle l'art du Nord et l'art ultramontain; il suffira de noter que les sculptures du chœur et du jubé, qui datent de Louis Ier d'Amboise (1475-1502), assez médiocres d'ailleurs, sont d'inspiration et de facture « bourguignonnes ». Louis II, neveu et successeur de Louis Ier, allait (1502-1510) appeler des Italiens pour les peintures de la voûte.... Nous dirons plus tard cette histoire.



Phot de la Comm. des M. H.
Fig. 224 — Pietà. (Église de Mussy-sur-Seine.)

Au thème de la Mise au tombeau se rattachent les représentations de tous les moments de la Passion et aussi de toutes les douleurs de Marie avant l'Ensevelissement, *Ecce homo*, *Mont des Oliviers*, *Portement de croix*, *Pietà*. Nous avons mentionné, en le rapprochant du nom de Jacques Morel, le beau Christ au Jardin des Oliviers, de la cathédrale de Rodez. Un autre Christ au Mont des Oliviers, de valeur moindre, mais de même caractère (en bois et d'époque un peu postérieure), provenant des environs de Teyssonières, entre Rodez et Albi, est récemment entré au Louvre. L'art

flamand et allemand traita ce thème (*Oelberg*) avec une prédilection particulière, et lui donna, à Strasbourg notamment, dans le haut relief monumental sculpté, vers 1490, pour l'église Saint-Thomas, par Nicolas Rœder, une ampleur et un développement de mise en scène, d'acteurs et même de paysage qui font penser à la représentation d'un mystère.

Les *Pietà* formaient tantôt des groupes isolés de petite dimension, que l'on plaçait au-dessus des autels, tantôt des bas-reliefs, — et, dans ce dernier cas, elles figuraient souvent dans les épitaphes. Entre beaucoup d'autres exemples qu'on pourrait citer, nous reproduisons ici une épitaphe de la cathédrale de Lisieux.

Quant aux *Pietà* isolées et en ronde bosse, elles foisonnent au xv[e] siècle, surtout à partir de la seconde moitié du siècle. Il s'en faut de beaucoup que toutes soient des œuvres d'art véritable; il y eut là aussi une *fabrication* courante pour répondre à la demande de la clientèle innombrable, plus soucieuse d'*expression* que de beauté plastique. La plupart des *Pietà* que l'on trouve encore dans nos églises témoignent de cette qualité d'art populaire, rustique et à bon marché.

Par leur intérêt iconographique, leur valeur expressive, le thème admirable qu'elles fournissaient aux sculpteurs, ces scènes de la Passion tiennent dans l'histoire de l'art des xv[e] et xvi[e] siècles une place qui n'est pas négligeable. Nous verrons, dans la suite de cette histoire, comment évolua le thème iconographique qui, au moment où nous nous arrêtons, a déjà donné les prémices des chefs-d'œuvre de Solesme.

LA SCULPTURE ANGLAISE AU XV[e] SIÈCLE[1]

La sculpture anglaise, analogue au xiii[e] et au xiv[e] siècle à celle de la France, en diffère davantage au xv[e]. Au maniérisme distingué succède alors, comme chez nous, un style plus ample et d'une certaine vulgarité. L'influence flamande, qui contribua sur le continent à la formation de ce style, se fait sentir également de l'autre côté du détroit; en 1367, le Flamand Hawkin de Liége avait exécuté pour Westminster la statue tombale de la reine Philippe de Hainaut. Cependant l'aspect de la statuaire anglaise de la fin de l'époque gothique diffère notablement de celle du continent. Au lieu de chercher la vérité du détail intime et de l'expression, et l'ordonnance savante et harmonieuse des plis, les sculpteurs

1. Par M. C. Enlart.

anglais du xve siècle ont un art généralement rude, sec et froid. Leurs figures lourdes sont médiocrement proportionnées : les têtes sont souvent grosses, le corps n'a ni la souplesse, ni le déhanchement des œuvres continentales; les plis tombent plus droits; ils sont plus simples ou moins étudiés; on affectionne, comme ailleurs, les cheveux abondants et les grandes barbes, mais leurs ondulations monotones ne montrent pas la même recherche; les visages, moins détaillés, manquent de vie; partout règne la raideur. En outre, sauf de rares exceptions, comme la cuve baptismale de Grantham, on ne constate pas, comme ailleurs, le besoin de grouper les figures pour en faire des ensembles dramatiques, inspirés des scènes du théâtre : les personnages sont juxtaposés et impassibles, et les ordonnances qui les encadrent semblent faites pour les isoler entre eux : la statuaire orne les retables, composés de niches juxtaposées sur plusieurs rangs, comme à Howden, au collège d'All Souls et au New College d'Oxford, à Winchester (1475). Des jubés présentent la même ordonnance comme à York, à Canterbury (1450), à Ripon (1494), à Norwich (1500). Mêmes dispositions dans les portails, qui offrent souvent plusieurs rangs de niches : les parois extérieures du porche de la cathédrale d'Exeter ont la monotone ordonnance d'une sorte de casier où se superposent trois rangs de statues. A Gloucester, un seul rang surmonte le porche sud-ouest et y forme comme une frise; à Lincoln, une rangée de rois assis a été ajoutée dès la fin du xive siècle au-dessus d'un portail roman. Plus souvent encore des portes d'architecture civile ou religieuse, surtout des portes d'entrée de villes, châteaux, abbayes, collèges, sont surmontées d'une ou de trois niches, les niches latérales contenant des figures accessoires, souvent des anges : citons les portes de Salisbury, de Lincoln, de Winchester, Erpingham Gate, à Norwich, vers 1420; les entrées de l'abbaye de Thornton, vers 1382; de Sainte-Croix, près Winchester, du cloître de Canterbury, du collège de Salisbury et de la plupart de ceux de Cambridge et d'Oxford; de la Guildhall de Lincoln, etc. Les clôtures de sanctuaires sont également ornées de niches et de statues, comme à Westminster (chapelle d'Henri VII; fig. 225) et à Gloucester.

Les frises de statues sont un motif généralement goûté : au-dessus du portail de la chapelle du collège de la Madeleine, à Oxford, une corniche crénelée a dans ses merlons des arcatures à statuettes, et, sous chaque créneau, des rosaces de feuillage; des frises d'anges tenant des motifs héraldiques (fig. 225) entourent la chapelle d'Henri VII à Westminster; une frise d'anges musiciens décore le parapet d'une galerie de la cathédrale d'Exeter.

Les tombeaux, riches en imagerie, répètent des ordonnances analogues. Souvent, comme au siècle précédent, leurs sarcophages simulés sont entourés d'arcatures abritant des figurines de pleureurs : en 1459, le

tombeau de Richard Beauchamp, à Warwick, offre un remarquable exemple d'ordonnance de ce genre, et peut être comparé aux tombeaux des ducs de Bourgogne, à Dijon.

Souvent aussi, les effigies couchées sont protégées par un baldaquin, qui peut être d'étoffe portée sur une herse de métal ou former un plafond de bois suspendu, ou bien encore, comme au XIVe siècle, un vaste dais à superposition d'arcatures légères, disposées en pyramide. Au XVe siècle, on imita en pierre, comme dans certaines voûtes, le travail du bois et l'édicule se compose d'un plafond ou d'une fausse voûte très plate et très ouvragée portée sur des *arcs Tudor* et sur de grêles montants.

Ces tombes prennent les proportions et dimensions de petites chapelles



Phot. S. Bolas.

Fig. 225 — Frise d'anges surmontant un autel. Chapelle de Henri VII, à Westminster.

et forment parfois un réduit pourvu d'un autel pour célébrer les offices fondés par le mort, et on les appelle *chantry*.

On peut citer, comme exemples de ces édicules, celle d'Henri IV, à Canterbury (1445); celles des évêques Alcock et West (début de la Renaissance), à Ely; à Hereford, celles des évêques Stanbury (1453-1474) et Aundley (1492-1502); à Lincoln, celles des évêques Flemming (1431) et Russell (1494); à Tewkesbury, la chapelle de Warwick (1422) et celle du fondateur Fitz-Hamon (1397).

Dans ces chapelles intérieures, l'architecture, fine et compliquée, s'enrichit de sculptures et de statuaire de petite échelle : anges tenant des blasons sur les allèges, figurines sur les montants; écoinçons et frises, niches à statues formant retable; mais tous ces menus motifs sont trop souvent d'une exécution systématique et sèche. Il est, du reste, fort difficile d'émettre une idée d'ensemble sur ces morceaux, jadis très nombreux, devenus aujourd'hui plus que rares, car fragiles et placés à la portée de la main, ils se sont offerts sans nulle défense à la rage iconoclaste des puritains. Il n'en reste guère que des anges et des feuillages. Parmi

ceux-ci s'entremêlent, comme ailleurs à la même époque, des animaux et des figurines fantaisistes, parfois des caricatures comme dans les consoles de la cathédrale de Chester, auxquelles on a trouvé un sens politique. Les sujets de ce genre se sont mieux conservés sur les miséricordes des stalles. Sur certaines cuves baptismales, des figurines se mêlent à d'ingénieux dessins d'ornement, par exemple sur la très jolie cuve de la Trinité de Hull, où des accolades alternent avec des têtes d'anges originalement couronnées de leurs ailes, et où des quatrefeuilles encadrent de petites figures. Les fonts de Grantham sont d'une extrême richesse, avec pied octogone à quatre niches abritant des statuettes; sur la cuve, huit niches à statuettes alternent avec autant de panneaux à scènes sculptées, qui ressemblent à ceux des retables du continent.

De part et d'autre, la composition est bonne, ingénieuse et très riche, mais la sculpture est lourde et molle; les personnages trapus sont d'un dessin peu correct. Dans les voûtes, on ne trouve pas les clefs sculptées en rosaces d'architecture ou en médaillons à figurines comme en France, mais soit des clefs pendantes (chapelle du Collège du Roi, à Cambridge; chapelle de Windsor, cathédrale d'Oxford), soit des figures de haut relief sculptées aux rencontres des nervures, et plus encore aux sommiers, comme à Gloucester, à Tewkesbury et au cloître de Worcester. Ces figures ne sont guère fines; les dernières surtout, Vierges, saints, anges aux ailes éployées, sont remarquables par leur grossièreté.

La sculpture plus ou moins industrielle de l'albâtre dans des ateliers établis près des lieux d'extraction a pris alors son plus grand développement et s'est créé un style tout particulier : on en a fait des statues tombales comme au siècle précédent et en plus grand nombre.

Citons, d'après l'excellente étude que leur a consacrée M. W. H. Saint-John Hope, celles de sir Thomas Wendesley (1403), à Bakewell (Derbyshire); de lord William Ros (1414) et de lord John Ros (1421), à Bottesford (Leicestershire); de sir Humfrey Stafford (1420), à Bromsgrove; de Ralph Nevil, comte de Westmorland (1425), à Staindrop; de sir Edmund Thorpe (1418), à Ashwellthorpe; de sir William Phelip, lord Bardolf (1441), à Dennington; de sir John Cokayne (1447), à Ashbourne (Derbyshire); d'autres à Barmston (Yorkshire) et en maint autre lieu. Ces tombes ont toutes un air de famille, et l'on y remarque, notamment, le tortil de broderie qui entoure le bassinet des chevaliers.

Ce détail se voit, entre autres, sur l'effigie funéraire de Ralph Green dans l'église de Lowick (Northamptonshire). Il y est couché auprès de sa femme, et la main dans la main, selon un dispositif usuel en Angleterre. Des anges tenant des blasons et surmontés de dais, ornent le pourtour du sarcophage. Or, nous possédons le contrat passé pour l'exécution de ce monument en 1419 par les maîtres sculpteurs Thomas

Prentys et Robert Sutton de Chellaston (Derbyshire) et il est probable que les tombeaux précités sortent du même atelier : Chellaston est, dans la vallée du Trent, au centre de vastes gisements d'albâtre, et nous verrons qu'un maître français était venu s'y fournir peu d'années auparavant.

Plusieurs des plus belles tombes d'albâtre du xv[e] siècle en Angleterre ont avec le monument de Lowick des similitudes de style et de détail qui doivent le faire attribuer à l'atelier de Chellaston : ce sont les tombeaux de Thomas, comte d'Arundel et de sa femme, à Arundel (1416); d'Henri IV et de la reine Jeanne, à Canterbury (1413); de Ralph Nevill, comte de Westmorland, et de ses deux femmes, à Staindrop (Durham).



Phot. P. Guilford.

Fig. 226. — Panneau d'une tombe d'albâtre. (Willoughby on the Wold.)

D'autres groupes de tombeaux paraissent provenir d'ateliers différents du premier, mais situés peut-être aussi à Chellaston. A l'un appartiennent trois tombes d'évêques : William Courtenay, à Canterbury (1396); W. de Wykenham, à Winchester (1404), et Simon Langham, à Westminster (1376); — à un second, la belle effigie du comte Jean d'Arundel (1434); celle de Margaret Holland entre ses deux maris, à Canterbury (1439, 1409 et 1421); — à un troisième, le tombeau des Green, à Norton (Northamptonshire); celui d'un Erdington, à Aston (Warwickshire); sir Robert Harcourt et sa femme, à Stanton Harcourt; sir John Crosby et sa femme, à Saint-Helen's Bishopsgate, à Londres; — un quatrième, enfin, les deux beaux monuments de sir Nicolas Fitzherbert (1473) et sa femme, et de sir Ralph Fitzherbert (1483), à Norbury (Derbyshire); ceux de William Redmayne (1482), à Hardwood (Yorkshire); Édouard Stafford, comte de Wiltshire (1498), à Lowick, et divers monuments du xvi[e] siècle.

Mais le plus grand nombre de ces sculptures d'albâtre, dont l'Angleterre avait alors la spécialité, étaient des panneaux tout faits, exécutés d'après un nombre de modèles assez restreint, et qui servaient à composer le sarcophage des tombeaux (fig. 226) ou à faire des retables (fig. 229).

Pour ces pièces de petites dimensions, les dalles d'albâtre pouvaient être facilement portées loin de la carrière, et l'albâtre de Chellaston a été sculpté dans divers centres, spécialement à Nottingham et à Londres. On sait qu'on en sculptait aussi à Burton-sur-le-Trent. Les imagiers et les albâtriers de Nottingham étaient renommés au xv[e] siècle, et les archives con-

servent les noms d'un certain nombre d'entre eux. Parmi les modèles courants qu'ils exécutaient, deux panneaux symétriques de la Sainte Face et du Chef de saint Jean-Baptiste avaient grand succès, le second surtout, mentionné dans des textes depuis 1432. Une pièce de procédure nous apprend qu'en 1491, l'imagier Nicolas Hill avait livré au même marchand, William Bott, cinquante-huit exemplaires du « Chef Saint-Jean ».

Les albâtres bruts, les statues funéraires et surtout les petits panneaux se sont exportés partout et en grand nombre ; quelques documents d'archives en témoignent encore : on a conservé le sauf-conduit donné par Henri IV, roi d'Angleterre, en 1408, à trois tombiers anglais, Thomas Colyn, Thomas Holewell et Thomas Poppehove, qui avaient exécuté l'effigie funéraire du duc Jean de Bretagne, premier mari de la reine, et allèrent eux-mêmes la mettre en place dans la cathédrale de Nantes. Ce monument a été, malheureusement, détruit à la Révolution, mais Dom Lobineau en a donné une gravure au tome II de son *Histoire de Bretagne*, p. 498.



Phot. Enlart

Fig. 227. — Sainte Catherine. Albâtre peinte. (Musée de Gand.)

On a aussi la relation et le compte du voyage que fit en Angleterre un des maîtres d'œuvres français les plus célèbres et l'un de ceux qui adoptèrent les premiers le style flamboyant inspiré de l'architecture anglaise : en 1414, avant de diriger les travaux de Saint-Ouen de Rouen, Alexandre de Berneval, ayant à construire un reliquaire d'albâtre pour l'abbaye de Fécamp, entreprend un voyage en Angleterre et y achète des albâtres de Thomas Prentis, le même sculpteur qui, en 1384, faisait marché pour exécuter à Lowick la tombe de Ralph Green.

Dans toutes nos provinces du littoral, surtout en Normandie, les statuettes (fig. 227) et surtout les panneaux de retables d'albâtre anglais sont nombreux; on en trouve également en Belgique (Musée du Cinquantenaire de Bruxelles), en Hollande (Musée épiscopal de Haarlem) et en Espagne; mais ces objets très portatifs ont pénétré bien plus loin : on en voit en Limousin (Saint-Léonard, fig. 229), en Lorraine (Musée de Verdun), en Italie (Musée civique de Milan), en Allemagne (Musées de Nuremberg et de Munich), en Norwège (église de Roest, Lofoten).

Ces panneaux ont des sujets presque toujours les mêmes : pour les sarcophages, ce sont souvent des anges portant des blasons, comme à Barmston et à Benton Agnes; ce sont quelquefois aussi les mêmes scènes religieuses que pour les retables, comme dans le tombeau du doyen Husee à Wells (fig. 228).



Phot. P Guilford.

FIG. 228. — L'Annonciation. Panneau d'albâtre du tombeau du doyen Husee. (Cathédrale de Wells.)

Les sujets de retables (fig. 229) comprennent la Trinité, la série des scènes de la Vie du Christ, surtout la Passion et spécialement la Flagellation, et de la Vie de la Vierge, surtout l'Annonciation (fig. 228), et le Couronnement, où la Vierge porte presque toujours, comme sur les vitraux anglais, une tiare garnie de trois couronnes; diverses légendes et figures de saints, notamment les Apôtres, en particulier Pierre et Paul, et le chef de saint Jean-Baptiste vénéré à Amiens, et dont il a été parlé, sont les sujets les plus répandus. Le Musée d'Orléans conserve un chef de saint Jean-Baptiste, sans doute sculpté à Nottingham et analogue à ceux du Musée britannique; le Musée de Cluny a beaucoup de ces albâtres.



Phot. Enlart.

FIG. 229. — Panneaux du retable d'albâtre, à Saint-Léonard (Haute-Vienne).

De petits dais indépendants peuvent parfois se superposer à ces panneaux (Musée de Douai).

Le style de ces sculptures affecte une raideur et une maigreur tout à fait caractéristiques; les pieds et les mains y ont une longueur démesurée; les pommettes et les yeux une forte saillie.

Des peintures et des dorures les rehaussaient,

et de petits pastillages de stuc formaient sur les fonds des semis de fleurettes.

La sculpture de bois continue d'être plus fine que celle sur pierre; et les miséricordes de stalles présentent une profusion de fantaisies les plus variées exécutées avec talent. Ces miséricordes sont plus riches que sur le continent, car elles ont la particularité très spéciale d'être flanquées de deux médaillons qui s'y rattachent par un rinceau, et qui garnissent les parties latérales du dessous du siège.

Ainsi sont comprises, dès la fin du XIVe siècle, les miséricordes des stalles de Wells et de Gloucester; de 1489 à 1494, celles de Ripon sous Henri VII, celles de sa chapelle de Westminster; de 1460 à 1480, celles de Saint-David.

Il existe enfin, de la même période, d'assez bonnes figures de bronze : on a parfois orné l'architecture des tombeaux de statuettes de laiton, comme celles du sarcophage d'Édouard III, mort en 1377, à Westminster, où la clôture de la chapelle de Henri VII est également garnie de statuettes de métal, figures assez correctes, mais peu poussées, et qui offrent la même raideur et la même sécheresse que les œuvres de pierre.

Des statues de laiton sont couchées sur certains tombeaux : telles celles de Richard II (1399) et de sa femme et quelques autres à Westminster.

Enfin, on a continué et développé l'usage des tombes à lame de cuivre gravée : il est de ces effigies qui sont excellentes, comme celle de John de Campden, maître ou gardien de l'hôpital Sainte-Croix, près Chichester, mort en 1410; de l'évêque Thomas Crauley, dans la chapelle du Nouveau Collège d'Oxford, en 1417; — d'autres tombes de prêtres à Bromley et à Monkton (Sussex), et à Lingfield (Surrey); de Henry Martin, en 1432, à Upwell (Norfolk); — des tombes de chevaliers, comme William Prestwick, à Warbleton (Sussex), en 1436; sir George Folbridge, à Phuyford (Suffolk), en 1400; Morress Russell et sa femme (1401), à Dyrham (Gloucestershire); sir William de Tendering, à Stoke (Suffolk), en 1408; sir John Hanley et ses deux femmes (1403), à Dartmouth (Devonshire); Simon de Fellbrigge (1416) et sa femme, à Felbrigge (Norfolk); John Leventhorpe (1433), à Sawbridgeworth (Hertfordshire); — ou des personnages civils, Margaret Cheyne (1419), à Hover (Kent); William Chichele et sa femme (1425), à Higham Ferrers (Nottinghamshire); Richard Wakeherst et sa femme (1464), à Ardingley (Sussex), etc.

La statuaire de la fin du XIVe siècle a une souplesse et une verve qui se perdront au XVe siècle, comme en témoignent des écoinçons à figurines grotesques de l'abbaye Sainte-Marie, au Musée d'York; à la fin du XVe siècle, sous Henri VII et au commencement du XVIe siècle, des œuvres encore gothiques recouvreront ces qualités.

A Westminster, un escalier en vis de la clôture du chœur datant de Henri VII se loge dans une tourelle ajourée, à chaque panneau de laquelle s'adosse une grande statue. Ces figures, élégamment drapées, ressemblent tout à fait aux œuvres françaises contemporaines ; les statues des niches des clôtures entre le chœur et la chapelle de Henri VII sont d'un style analogue, et ont les draperies à plis cassés de la statuaire flamande; mais les statues des retables de la chapelle sont d'attitudes plus rigides, avec draperies plus simples, tombant plus droit, et plus sèches ; enfin, autour de la chapelle et sous ses retables règne une frise où des anges à mi-corps en haut relief alternent avec des herses et des fleurs de lys au-dessus desquelles ils tiennent des couronnes; la facture de ces anges est variée; à l'ouest ils ont des figures grasses, et dans leurs chevelures bouclées comme dans les plis savants de leurs draperies, règne l'ampleur flamande; au contraire, sous les retables (fig. 225), les anges ont des faces allongées, des cheveux raides et alternativement des vêtements aux plis tombant droit ou des corps couverts de plumes qui sont, comme celles des ailes, d'une sécheresse et d'une raideur excessives. Un peu plus tard, à York, sur la tombe de l'archevêque Savage (1507), nous voyons des anges dont le corps et les draperies affectent une bien autre raideur. Des frises d'anges analogues ornent le trésor des reliques de saint Albans. On peut citer aussi pour leur grossièreté les originales sculptures figurant l'Échelle de Jacob et qui décorent du haut en bas la façade de l'église abbatiale de Bath, commencée en 1499. La sculpture anglaise, cependant, ne se désintéresse pas du mouvement réaliste : elle adopta plus tard, mais non moins complètement que la France, le type d'effigie funéraire qui représente un cadavre nu, le Transi. On peut citer à York, la tombe du trésorier Thomas Hardy, mort en 1424 ; à Tewkesbury, le cénotaphe de l'abbé Wakeman élevé avant sa mort, qui eut lieu en 1531, et, à Winchester, le tombeau de l'évêque Fox (1528).

Ces transis ont une maigreur et une raideur cadavérique qui surpassent en sécheresse celles de leurs congénères continentaux.

BIBLIOGRAPHIE

LA SCULPTURE EN FRANCE

Voir la bibliographie du chapitre VIII, t. II, p. 775 et suiv., et en outre : JOUDON, *Avignon, son histoire, ses papes, ses monuments*, 1842 ; — EUG. MÜNTZ, Les Tombeaux des Papes en France (*Gazette des Beaux-Arts*, 1887) ; — ID., *Le Tombeau du cardinal de Lagrange* (Extrait de l'*Ami des Monuments*, 1890) ; et l'Histoire des Arts dans la ville des Papes pendant le XIVe siècle (*Bull. arch. du Comité des Travaux historiques*, 1887) ; — COURAJOD, *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 1887 et 1888 ; — FROISSART, *Chroniques*, liv. II : — FÉLIBIEN, *Histoire de l'abbaye royale de Saint-Denis*, 1705 ; — GUILHERMY, *Monographie de Saint-Denis*,

(1848); — H. Moranvillé, Note sur Raymond du Temple et sur les tombeaux de Saint-Denis (*Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, 1886); — Gilles Corrozet, *Antiquitez et choses plus remarquables de Paris*, 1608; — Ch. de Beaurepaire et A. de Montaiglon, Thomas Privé et Robert Loisel (*Arch. de l'Art français*, t. II, p. 129-134); — Guigne, Robert Loisel (*Ibid*, t. V, p. 337); — Bernard Prost, Quelques documents sur l'Histoire des arts en France (*Gazette des Beaux-Arts*, 1887); — Médéric Lecomte, *Histoire de la Ferté-Milon* 1866; — Général Wauwermans, *Le Château de la Ferté-Milon* (*Congrès arch.*, 1887); — André Michel, La statue du connétable Louis de Sancerre (*Mémoires et Mon. inédits...*)

Pour l'histoire de la Chartreuse de Champmol et de ses monuments, les textes et ouvrages principaux sont : Saint-Mesmin, Rapport sur les restes des monuments de l'ancienne Chartreuse de Dijon (*Mémoires de la Com. des antiquités de la Côte-d'Or*, t. II (1842), série in-4°); — Léon de Laborde, *Les Ducs de Bourgogne*. Étude sur les lettres, les arts et l'industrie, 3 vol. in-8°, Paris, 1849-1851; — Joseph Garnier, Notices inédites sur les artistes bourguignons aux xive et xve siècles (*Mém. de la Com. des antiquités de la Côte-d'Or*, t. XII, et *Bull. arch. du Comité des Trav. hist.*, 1889); — Monget, *La Chartreuse de Dijon, d'après les documents des Archives de Bourgogne*, 2 vol. in-8°, 1898-1901; — Kleinclausz, L'Atelier de Claus Sluter et Les Prédécesseurs de Claus Sluter (*Gazette des Beaux-Arts*, 1903 et 1905); — Id., Claus Sluter et la sculpture bourguignonne au xve siècle (*Collection des Maîtres de l'Art*, Paris, s. d.); — Guigne, Jacques Morel, sculpteur de Montpellier (*Arch. de l'Art français*, t. IV, 1855-1856, p. 311-320); — Abbé Requin, Antoine le Mouturier (*Réun. des Soc. des B.-A. des Départements*, 1890); — L. Courajod, *De la part de la France du Nord dans l'œuvre de la Renaissance* (Paris, Imp. Nat., 1889); — Id., Jacques Morel, sculpteur bourguignon (*Gazette archéologique*, 1885); — Id., *La sculpture à Dijon*. L'école bourguignonne à la fin du xive siècle et pendant le xve siècle. Paris, 1892, in-8°; — Natalis Rondot, Jacques Morel (*Réun. des Soc. des B.-A. des Départements*, 1889); — Id., Les sculpteurs de Lyon du xive au xviiie siècle, 1884; — L'abbé Requin, Le sculpteur Jacques Morel (*Ibid.*, 1890); — Lecoq de la Marche, *Le roi René* (Paris, 1875, in-8°), et *Extraits des comptes, etc., du roi René*; — Joseph Denais, *Le tombeau du roi René dans la Cath. d'Angers*, 1891; — Sébastien Marcaille, *Antiquitez du prieuré de Souvigny-au-Bourbonnais*, 1610, in-8°; — Abbé Brune, Le Mobilier et les œuvres d'art de l'église de Baume-les-Messieurs (*Bull. arch. du Comité des Trav. hist.*, 1894); — Id., Statues de l'école dijonnaise dans l'église de Mièges (*Réun. des Soc. des B.-A. des Départ.*, 1899); — Bernard Prost, Le Saint-Sépulcre de l'hôpital de Tonnerre (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1893); — Gilquin, *Explication des dessins des tombeaux des ducs de Bourgogne qui sont à la Chartreuse de Dijon*, Nuits, 1736; — Dom Plancher, *Histoire générale et particulière de Bourgogne*, 1732-1738; — Millin, *Voyage dans les départements du midi de la France*, 1807, t. Ier; — Maillart de Chambure, *Voyage pittoresque en Bourgogne*, 1833; — *Catalogue du Musée de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or* (Dijon, 1894, in-4°); — Henri Chabeuf, *Jean de la Huerta, Antoine le Moiturier et le tombeau de Jean sans Peur*, 1891. — Louis Courajod, *Alexandre Lenoir...*, t. III, p. 416-423; — Id., La statue de Philippe de Morvilliers au musée du Louvre (*Gaz. arch.*, 1886); — H. Baudot, Description de la chapelle de l'ancien château de Pagny (*Mémoires de la Comm. des Ant. de la Côte-d'Or*, 1834-1835); — De Champeaux et Gochery, *Les travaux d'art exécutés pour le duc de Berry...*, Paris, 1894, in-4°.

LA SCULPTURE ANGLAISE AU XVe SIÈCLE

Edw S. Prior, *English Mediaeval Figure Sculpture* (*The architectural Review*, 1902 à 1905); — *A History of Gothic Art in England*, Londres, 1900, in-4°. — Francis Bond, *Gothic Architecture in England*, Londres, 1905, in-4°. — W. R. Lethaby, *Westminster Abbey*, Londres, 1904. — Edw. Richardson, *Notices on mediaeval sculpture and workings in alabaster in England* (*Archaeological journal*, 1853). — W. St John Hope, *On the sculptured alabaster tablets called Saint John's heads* (*Archaeologia*, 1891); *On the early working of alabaster in England* (*Archaeological Journal*, 1905). — Ch. de Beaurepaire, *Notes sur les architectes de Rouen* (*Bulletin des Amis des Monuments Rouennais*, 1902). — John Bilson, *A french purchase of english Alabaster in 1414*. (*Archaeological Journal*, 1908); — *On the sculptured representation of Hell Cauldron recently found at York* (*Yorkshire Archaeological Journal*, 1907); — Bouillet (l'Abbé), *La fabrication industrielle des retables en albâtre* (*Bulletin monumental*, 1901); — Harry Fett, *Gamle norske hjem, hus og boghave*, Christiania, 1906, in-4°; — Rymer, *Fœdera*, o. viii, 510; — Dom Lobineau, *Histoire de Bretagne*, Paris, 1707, in-fol.; — C. Enlart, *Les origines anglaises du style flamboyant* (*Bulletin de l'Union syndicale des Architectes français*, 1908); — Stothart, *Monumental effigies of Great Britain*, Londres, 1817, in-4°; — Edw. Blore, *The monumental remains of noble and eminent persons*. Londres, 1826, in-4°.

CHAPITRE VII

L'ART MONÉTAIRE PENDANT LA PÉRIODE GOTHIQUE[1]

France. — L'art monétaire français, qui, dans la seconde moitié du XIIIe siècle, devait, par la perfection à laquelle il atteignit tout d'un coup sous saint Louis, exercer une influence considérable sur les autres pays de l'Europe, se traîna, depuis le milieu du Xe siècle jusqu'au milieu du XIIIe siècle, à travers des imitations grossières et le plus souvent inintelligentes, dans la voie ouverte par les souverains carolingiens. La décoration fut purement épigraphique; généralement un monogramme occupa le champ de la monnaie, et non pas même le monogramme du seigneur souverain qui frappait monnaie, mais le monogramme progressivement déformé du dernier roi ayant exercé son autorité sur l'atelier avant qu'il ne passât entre les mains du comte. Ainsi le monogramme du roi Eudes en vint à prendre, sur les pièces provinoises, l'aspect d'un peigne. Et les lettres du nom du même roi, sur les espèces limousines et les deniers melgoriens, furent tranformées en annelets. La même loi de dégénérescence s'applique aux types carolingiens autres que le monogramme. La tête des deniers de Chinon donna naissance à une figure adoptée au XIe siècle dans les ateliers de Blois, de Chartres, de Châteaudun, et dont la bizarrerie est telle que l'imagination des numismates s'est donnée carrière dans son interprétation, et qu'on a pu y voir tour à tour des caractères orientaux, un monogramme, des menottes ou autres instruments de torture, un dolmen gaulois, une branche de gui, la serpe des druides, etc. Le point de départ a été certainement une tête de profil. Une série de copies maladroites du temple chrétien des monnaies carolin-

1. Par M. Maurice Prou.

giennes a donné naissance au type dit du châtel tournois. Çà et là, pendant la période romane, quelques monnayeurs se sont affranchis de la tradition et ont innové ; ils ont essayé de graver des têtes, par exemple, à Meaux une tête d'évêque, à Laon une tête d'évêque et une tête royale, à Soissons la tête de saint Médard, à Souvigny celle de saint Maïeul, et à Sancerre celle de Jules César. Mais ce sont des images d'un dessin sommaire et enfantin.

Aux xe et xie siècles, la frappe elle-même était grossière. Si les monnayeurs de Louis VII et de Philippe Auguste apportèrent plus de soin à la gravure des coins et à l'exécution des monnaies, ils s'en tinrent au seul motif décoratif de la croix, et une croix du tracé le plus simple. Il faut donc descendre jusqu'au milieu du xiiie siècle pour trouver des monnaies dignes de prendre place dans une histoire de l'art. Saint Louis, après son retour de la Terre Sainte, en 1254, entreprit la réforme du système monétaire royal. Non seulement il releva le titre et le poids des espèces existantes, mais il créa deux nouvelles espèces : le denier d'or et le gros denier tournois. Un des points importants de la réforme était la reprise du monnayage de l'or abandonné en France depuis le ixe siècle. Les relations commerciales et politiques avec l'Orient imposaient aux souverains occidentaux l'usage et, par conséquent, la frappe de monnaies d'or. Celles que les Arabes forgeaient dans tout le territoire soumis à leur puissance, de la Syrie à l'Espagne, avaient cours dans les pays chrétiens. En France même on les imitait. En 1267, Alfonse de Poitiers enjoignait au sénéchal du Comtat Venaissin de ne plus permettre la frappe de monnaies portant le nom de Mahomet; et dans une lettre de 1268, le même comte parle de fausses monnaies des Sarrasins fabriquées par les monnayeurs de l'île d'Oléron. La situation économique des États de l'Europe était assez florissante pour qu'ils ne fussent pas obligés de rester à ce point de vue les tributaires des Arabes. De plus, du moment qu'on frappait de l'or, autant valait le faire ouvertement que de le déguiser sous une forme arabe : il ne serait pas difficile d'imposer le cours d'espèces nouvelles du moment qu'elles seraient de bon aloi. Ajoutez qu'il ne pouvait convenir au pieux Louis IX que sur des pièces frappées dans son royaume l'on inscrivît les invocations religieuses des Infidèles. Ce n'est pas là une hypothèse gratuite : les princes chrétiens de Syrie se livraient à la contrefaçon des espèces musulmanes, et, sur les besants sarrazins sortis de leurs ateliers, l'on conservait le nom de Mahomet et l'année de l'hégire; une telle pratique souleva d'indignation le légat Eudes de Châteauroux qui avait accompagné saint Louis en Terre Sainte, et, sur son rapport, le pape Innocent III lança l'excommunication contre ceux qui frapperaient ou feraient frapper de semblables monnaies, dont les inscriptions étaient un vrai blasphème. Les rois de Castille et de ceux de Léon monnayaient l'or

depuis la fin du XIIe siècle. Enfin, en 1252, la république de Florence venait d'inaugurer dans ses ateliers la frappe de l'or. La restauration de la monnaie d'or en France par saint Louis n'a donc rien de surprenant.

Un autre caractère de la réforme de saint Louis, c'est la création de grosses monnaies. Peut-être faut-il chercher du côté de l'Orient l'origine de cette innovation. Si quelques souverains de l'Europe, spécialement en Italie, avaient déjà frappé des deniers plus larges que le denier ordinaire, ces pièces n'atteignaient cependant pas à la largeur des nouvelles pièces françaises. Quant aux monnaies allemandes dites bractéates dont beaucoup ont un diamètre égal, quelquefois plus grand que celui des monnaies de saint Louis, elles en diffèrent trop par la technique pour qu'il puisse y avoir aucun lien entre les unes et les autres. Les monnaies musulmanes, dinars et dirhems, ont, au contraire, un module très voisin de celui de l'écu d'or et du gros denier français.

Les pièces françaises du XIIe et du commencement du XIIIe siècle n'offraient qu'un champ limité à la décoration; la minceur du flan ne permettait pas non plus une frappe parfaite en même temps qu'elle interdisait tout modelé. Les monnaies inaugurées par saint Louis, par un peu plus d'épaisseur et beaucoup plus de largeur donné au flan, offraient au graveur une matière mieux décorable.

L'artiste qui a gravé l'écu d'or de saint Louis (fig. 250) a trouvé la formule d'ornementation autour de laquelle on tournait depuis un demi-siècle, c'est-à-dire la formule héraldique. C'est au blason que sont empruntés les motifs ornementaux des monnaies pendant la période gothique. Dès le XIe siècle nous voyons apparaître sur quelques monnaies étrangères à la France, des armes parlantes, mais reléguées dans un coin du champ; par exemple un marteau sur les deniers frappés à Hammerstein, et une tige de menthe sur ceux qu'on forgeait à Minzenberg au nom de Conrad II (1027-1039). En France nous signalerons la fleur de lys dans les cantons de la croix, sur les deniers de Louis VI (1108-1137) frappés à Dreux et sur les artésiens de Philippe Auguste (1180-1223). Voici paraître l'écu aux armes du seigneur comme type principal sur un petit denier aux noms de Godefroy III, duc de Brabant, et de son fils Henri, et dont la date est conséquemment comprise entre les années 1172 et 1190 : un écu chargé d'un lion rampant occupe tout le champ de la pièce. Cet exemple d'un écu formant l'élément essentiel, le motif central de la décoration d'une monnaie, reste isolé jusqu'au moment où saint Louis place l'écu de France aux fleurs de



FIG. 250. — Denier d'or à l'écu, frappé par saint Louis entre 1266 et 1270.

lys sur son denier d'or. La façon dont l'artiste a disposé les éléments de sa composition parut répondre si complètement au programme d'une monnaie que les seigneurs français, puis les souverains étrangers prirent ce denier d'or comme modèle. C'est donc un monument décisif dans l'histoire de l'art monétaire. D'ailleurs, l'impression de l'écu armorié sur les monnaies répondait à une idée de l'époque; les armoiries étaient comme la signature des souverains et de tous les seigneurs investis d'une portion de l'autorité publique; depuis les dernières années du XIIe siècle, ils les faisaient souvent figurer sur les sceaux avec lesquels ils authentiquaient leurs actes. Il était naturel que, pour signer les espèces émises dans leurs ateliers, les souverains y missent leur emblème personnel. A partir du milieu du XIIIe siècle, la décoration des monnaies et celle des sceaux iront de pair; et comme la gravure d'un coin monétaire et celle d'une matrice de sceau ne sont pas techniquement différentes, il est probable que souvent un même artiste a dû se livrer à l'un et l'autre travail.



Fig. 251. — Gros tournois de saint Louis, frappé entre 1266 et 1270.

L'autre monnaie dont saint Louis ordonna la fabrication fut le gros tournois d'argent (fig. 251). L'artiste sut transformer un type ancien de la façon la plus heureuse. En effet, on laissa au centre du champ le temple déformé qui figurait d'ancienne date sur les petits tournois; mais on l'entoura d'un cercle de fleurs de lys encadrées dans une série de petits cercles rappelant les oves de l'antiquité. Au revers, une double légende enferme la croix. Si élégante que soit cette monnaie, ce n'est pas à cette qualité de style qu'elle dut sa vogue, mais plutôt à la pureté de l'argent dont elle était formée. Au moyen âge, dès qu'une monnaie, à cause de son bon aloi, jouissait sur les marchés d'un cours de faveur, elle devenait l'objet de nombreuses contrefaçons. Les frères de Louis IX, Alphonse de Poitiers et Charles d'Anjou, les premiers imitèrent les pièces royales. Les rois du XIVe siècle continuèrent la fabrication du gros tournois, et à partir d'environ l'an 1315, les copies de cette monnaie se multiplièrent en France et même hors des limites du royaume.

Le XIVe siècle offre une grande variété de types monétaires; les fréquentes mutations dans le titre et le poids amenaient nécessairement l'émission de nouvelles espèces et des modifications dans l'aspect extérieur des anciennes. Dès le règne de Philippe le Hardi, nous voyons apparaître sur les monnaies d'or l'image du roi, non pas un portrait, mais une figure idéale en pied, analogue à celle qui se voyait sur le sceau. L'une des premières pièces d'or frappées en France après l'écu de Louis IX est

celle qu'on appelle *masse* (fig. 252), émise par Philippe le Hardi ou Philippe le Bel, mais sûrement avant 1295, et dont le type n'est, à un détail près, qu'une reproduction du type du sceau royal. La figure de majesté se perpétue jusqu'à Charles IV, mais en se compliquant. Elle perd bientôt sa belle simplicité originelle. Dès le règne de Philippe IV, le siège pliant est remplacé par un trône, une « chaise » comme on disait alors, à haut dossier, avec pinacles et flèches pyramidales. Sous Philippe VI, les colonnettes latérales reçoivent les retombées d'un arc, avec son extrados orné de fleurons, et qui abrite la figure royale (fig. 253); à moins encore que ce siège architectural ne soit remplacé par un pavillon de tentures fleurdelisées. Sur d'autres pièces, le roi se présente debout soit en costume d'apparat avec le manteau, soit en costume militaire (Charles V seulement) sous une arcade flanquée de contreforts, véritable monument d'architecture souvent compliqué, tout à fait analogue aux dais gravés sur les pierres tombales (fig. 254). Jean le Bon, Charles V et Charles VII inaugurèrent en France le type du cavalier : le roi, heaume en tête, brandissant l'épée de la main gauche, galope sur un cheval recouvert d'une housse semée de fleurs de lys (fig. 255).



Fig. 252. — Masse de Philippe III ou Philippe IV, frappée avant 1225.



Fig. 253. — Chaise d'or, de Philippe VI, roi de France, frappée en 1337.



Fig. 254. — Franc à pied, de Charles V, roi de France (1364-1380).

L'effigie royale cède souvent la place à une image pieuse : l'une des plus populaires fut celle de l'Agneau divin tenant une croix à la hampe de laquelle flotte un gonfanon. Ce type apparaît non pas sous saint Louis, comme on l'a prétendu et comme on le répète encore, mais seulement sous Philippe le Bel : la démonstration de M. de Marchéville sur ce point emporte la conviction. Ce type donna son nom à la pièce sur laquelle il figurait, et qui s'appela agnel ou mouton (fig. 256). Au XIVe siècle l'on

copia le mouton français dans le nord, spécialement dans le Brabant; la pièce brabançonne servit à son tour de modèle dans les ateliers du comte de Hainaut, du duc de Gueldre, de l'évêque de Liége.



Fig. 255. — Franc à cheval, de Jean II, roi de France, frappé entre 1360 et 1364.

A saint Georges, sous la bannière duquel les Anglais combattaient, les rois de France opposèrent un autre saint guerrier, saint Michel, dont le culte prit en France, dès la seconde moitié du XIV[e] siècle, une extension considérable. Il fut, comme l'a dit Siméon Luce, le saint des Valois. En 1419 le dauphin Charles le faisait peindre sur ses étendards « tout armé et qui tient une épée nue et fait manière de tuer ung serpent qui est devant lui ». La dévotion des rois de France à l'archange a marqué sa trace sur les monnaies. Par deux fois le saint protecteur a paru sur les monnaies, sous Philippe de Valois et sous Louis XI, la première fois quand son culte prenait son élan, et la seconde fois quand, au sommet de sa course, il était officiellement consacré par la fondation d'un ordre de chevalerie. Sur la monnaie de Philippe VI (fig. 237), l'archange couronné, vêtu d'une longue robe, appuyant la main gauche sur l'écu de France, tient de la droite une croix dont il enfonce l'extrémité inférieure dans la gueule du serpent qu'il foule aux pieds; sur la monnaie de Louis XI, l'archange est en costume guerrier; de la main gauche il tient un bouclier aux armes de France, tandis que de la droite il brandit une épée qu'il s'apprête à abattre sur la tête du dragon La comparaison des deux œuvres séparées par plus d'un siècle est intéressante; elle permet de mesurer les changements qui, dans l'intervalle, s'étaient opérés dans la conception religieuse et artistique. L'archange de Philippe de Valois est un personnage divin qui, sans cuirasse ni bou-



Fig 256. — Agnel d'or, de Philippe le Bel, roi de France (1285-1314).



Fig. 237. — Ange d'or, de Philippe VI, roi de France, frappé en 1341.

clier, avec la croix, arme divine, terrasse sans effort le monstre diabolique; sa pose est ferme et tranquille. Le saint de Louis XI est descendu du ciel sur la terre; il a pris l'habit guerrier; il est obligé pour vaincre le dragon aux mêmes efforts qu'un homme. L'anthropomorphisme a fait des progrès, et d'idéaliste l'art est devenu réaliste. Ainsi encore sur la pièce d'or frappée en Angleterre par Henri VI en 1470, saint Michel tient à deux mains la croix dont il enfonce la pointe dans la gueule du dragon, tandis que du pied il foule le corps; mais à l'accomplissement de son œuvre il met toute sa force. A la même époque, le sentiment religieux s'était conservé plus pur en Italie, si nous en jugeons par le saint Michel gravé sur une pièce napolitaine de Ferdinand d'Aragon : sans doute l'ange y est vêtu en guerrier, mais la tranquillité majestueuse avec laquelle il terrasse le dragon fait bien voir que la lutte n'est pour lui qu'un jeu (fig. 258). Ni la pièce anglaise, ni même la napolitaine ne peuvent, au point de vue de la composition artistique et de l'exécution technique, soutenir la comparaison avec les monnaies françaises.



Fig. 258. — Carlin de Ferdinand I[er] d'Aragon, roi de Naples (1458-1494).



Fig. 259. — Salut d'or, de Charles VI, roi de France, frappé en 1421.

A la fin du règne de Charles VI, en 1421, voici paraître un autre tableau religieux, la Salutation angélique (fig. 259); Henri V et Henri VI, rois d'Angleterre, l'adoptent et le conservent sur les monnaies frappées dans leurs ateliers de France. L'idée n'était pas nouvelle, car un siècle et demi auparavant Charles d'Anjou avait fait représenter l'Annonciation sur ses monnaies du royaume d'Italie. Mais il y a un emblème religieux qui est d'un usage général et dont presque toutes les pièces sont pourvues au revers, c'est la croix. Elle n'a plus la simplicité qu'elle avait à l'époque romane. Tout d'abord l'on se contenta d'amortir ses branches par des fleurs de lys; puis les branches s'épanouirent en des fleurons variés à l'infini, surtout en des feuilles découpées et recroquevillées. La croix est un thème sur lequel brodent



Fig. 240. — Gros d'argent, de Charles VII, roi de France, (1422-1461).

les ornemanistes. Elle est d'ordinaire enfermée dans un quadrilobe, un trilobe ou un cercle polylobé qui délimite le champ de la monnaie; dans les cantons de la croix, c'est-à-dire dans l'espace laissé vide entre la croix et son cadre, on sème les fleurs et les pièces de blason (fig. 240).

Au point de vue de la technique, les monnaies françaises, de saint Louis jusqu'à la fin du xive siècle, sont particulièrement soignées, surtout les monnaies d'or. L'apogée de l'art monétaire, pendant la période gothique et en France, correspond au règne de Philippe de Valois. Les figures ne sont plus de simples dessins au trait; elles sont modelées, sobrement, dans la mesure où le permet la minceur du flan. L'administration centrale veillait à ce que les monnayeurs apportassent le plus grand soin à la fabrication du numéraire.

Les monnaies frappées par les seigneurs ont suivi le même développement que les monnaies royales. La plupart de ces seigneurs n'avaient pas le droit de frapper des monnaies d'or ni même de grosses monnaies d'argent; ils devaient s'en tenir à l'émission de deniers et d'oboles qu'ils possédaient d'ancienneté. Mais sur ces deniers ils imprimèrent, dès le règne de saint Louis, un écu à leurs armes. Cependant un grand nombre de pièces seigneuriales ne sont que des imitations, et même des contrefaçons des espèces royales. Le style français pénétra dans les Pays-Bas; il y fut en concurrence avec le style anglais. Les choses se passèrent de la même façon dans l'atelier épiscopal de Liége; mais là quelques pièces de style allemand viennent s'ajouter aux pièces de style français.

D'ailleurs le pays qui donnait le ton aux provinces belges, c'était la Flandre. On y frappa au xiiie siècle de petites monnaies aux armoiries des villes. La frappe de la grosse monnaie ne commença que sous le règne de la comtesse Marguerite de Constantinople (1244-1280), immédiatement après l'introduction du gros tournois dans le système français. Les gros d'argent de Marguerite portent ou l'écu de Flandre au lion rampant, ou l'aigle à deux têtes, ou un cavalier; le style en est sobre et élégant. Le monnayage d'or de Louis de Mâle (1346-1384) procède en grande partie du monnayage royal français contemporain : cependant il inaugura en 1367 le type du heaume, qui fut également appliqué aux monnaies d'argent; le dessin en était lourd, le champ encombré d'ornements; malgré cela, il se perpétua sous les ducs de Bourgogne. Il y a eu au xve siècle en Flandre une floraison d'art monétaire; mais l'ornementation purement héraldique des monnaies, trop compliquée, est plus somptueuse qu'élégante (fig. 241).

Dans le Midi, la série des monnaies frappées par les souverains anglais, comme ducs d'Aquitaine, offre des types extrêmement variés. La plus belle période est celle qui correspond aux règnes d'Édouard Ier, d'Édouard III et du prince Noir de 1272 à 1376. Un grand nombre de monnaies sont imitées des monnaies des rois de France, mais avec d'impor-

tantes modifications dans les détails. Le léopard d'Angleterre et les fleurs de lys sont les motifs essentiels de l'ornementation. Il y a quelques types particuliers comme celui du *hardi* où le prince paraît de face et à mi-corps (fig. 242). Le monnayage aquitain fut interrompu après la reprise de cette province par Charles VII en 1453, et même quelques années auparavant. En 1469, Charles de France, ayant reçu de Louis XI l'Aquitaine en apanage, fit frapper des pièces aux mêmes types que celles des princes anglais. Une monnaie d'or du duc Charles mérite une mention particulière, celle qu'on appelle *fort* (fig. 243), qui est d'un poids, d'un module, d'un type et de légendes insolites : le duc, armé de pied en cap, y paraît terrassant un lion dont il ouvre la gueule des deux mains. Contemporainement, en Béarn, Gaston de Foix (1436-1471), faisait frapper une belle pièce d'or, au flan large, au type du cavalier. Évidemment ce n'était pas là une monnaie destinée à la circulation, comme l'a remarqué M. Blanchet; son poids n'est pas un multiple du poids des écus au cavalier du même prince. De pareilles pièces forment la transition entre les monnaies et les médailles proprement dites.



Fig. 241. — Heaume d'or, de Louis de Mâle, comte de Flandre (1346-1384).



Fig. 242. — Hardi, frappé en Aquitaine par le Prince Noir (1362-1376).

Par médailles, l'on entend des pièces de métal monétiformes destinées à perpétuer le souvenir d'un événement ou la mémoire d'un homme. Dans l'antiquité, surtout à Rome, les monnaies étaient à la fois des instruments d'échange et des monuments commémoratifs. Jamais les monnaies n'ont perdu ce caractère. Ainsi les monnaies frappées par Henri le Lion, duc de Brunswick, présentent l'image d'un lion de pierre que ce souverain avait fait ériger



Fig. 243. — *Fort d'or*, frappé par Charles de France, duc de Guyenne (1469-1472).

sur une base en 1166. Ce n'est qu'au xve siècle que les médailles commencent à se distinguer des monnaies. Même les plus anciennes médailles françaises conservent l'aspect extérieur des monnaies; ce ne sont que des monnaies de luxe, car leur poids n'est généralement qu'un multiple de celui des pièces courantes. Destinées à être offertes en cadeaux, elles affirment simplement la richesse et la puissance de ceux qui les ont fait forger. Telle une pièce de Jean II de Bourbon, seigneur de Dombes (1459-1475), qui équivaut à six testons d'or du même prince; elle a d'ailleurs tout l'aspect d'une monnaie avec, au droit, la figure du souverain en pied se détachant sur un fond fleurdelisé, et, au revers, une croix fleuronnée. Moins semblable à une monnaie est la pièce de



Fig. 244. — Monnaie d'or de François Phœbus, vicomte de Béarn (1479-1483).

François Phœbus, vicomte de Béarn (1479-1483), dont le champ est occupé, sur l'une des faces, par une scène religieuse, la Rencontre du Christ avec Marie-Madeleine dans le jardin; c'est un véritable bas-relief, un petit tableau avec arrière-plan (fig. 244).

Les plus anciennes médailles commémoratives frappées en France, le furent à l'occasion d'un événement national, l'expulsion des Anglais du royaume. Elles furent forgées sur l'ordre du roi Charles VII, de 1451 à 1460, pour être distribuées aux princes du sang. Il n'y en a pas moins de dix types, différant les uns des autres par le module, le poids et le type. Sur les unes, les légendes sont en latin, sur les autres en français. Mais toutes sont, comme le dit un vieil auteur, « en façon de monnaie ». L'une des légendes porte ce quatrain : « Quant je fu fait sans diference, — au present roi, ami de Dieu — on obéissait partout en France — fors à Calais qui est fort lieu. » Les motifs ornementaux sont l'écu de France, le roi armé de toutes pièces et sur son cheval, le roi sur son trône, et la croix. L'ordonnance générale de la décoration est tout à fait dans le même style que celle des monnaies du même temps. « La médaille de l'expulsion, comme l'a dit Vallet de Viriville, est donc entièrement française par son sujet, par l'idée qu'elle exprime, et par les procédés technologiques qui

ont servi à cette expression. Le luxe de la matière, prodigué sous le rapport du prix et du poids, se combine..... avec le luxe et la recherche de la décoration. » Louis XI, sous le règne de qui la mode des médailles italiennes modelées et coulées s'introduisit en France, fit cependant frapper une grande pièce d'or, de style gothique, au double type du cavalier et de la figure de majesté. De même, son frère Charles de Guyenne dont nous avons déjà cité une pièce de luxe.

Nous touchons à la période moderne de l'art monétaire qui s'était ouverte depuis un demi-siècle en Italie. L'effigie-portrait du souverain substituée à une effigie conventionnelle et idéale, la décoration héraldique reléguée au second plan, plus de simplicité dans l'ornementation, le retour aux lettres romaines dans les légendes et, au lieu de flans minces, des flans épais permettant de donner plus de modelé aux figures, telles sont les caractéristiques des monnaies modernes. Ces divers caractères n'apparaissent pas tous ensemble; telle monnaie a déjà une effigie qui conserve encore une légende en lettres gothiques; dans le même temps l'on frappe des monnaies à flan épais et d'autres à flan mince, comme le teston d'argent et l'écu d'or. Enfin la période des monnaies à effigies-portraits commence plus ou moins tôt suivant les pays.



Fig. 245. — Ducat d'or, de Jean II, seigneur de Dombes (1459-1475).

C'est d'Italie qu'est venu à la France l'usage de graver dans le champ des monnaies le portrait du souverain. Avant le xve siècle, tous les bustes qui figurent sur des monnaies françaises, par exemple en Provence dès le xiiie siècle, sont conventionnels. Le premier prince au buste de qui le graveur d'un coin monétaire français ait cherché à donner un caractère iconique est Jean II, seigneur de Dombes (1459-1475). Or la pièce de Jean II (fig. 245) est une imitation du ducat d'or de François Sforza, duc de Milan (1447-1450). Pierre II, successeur et frère de Jean II, reproduisit la pièce de son frère; et chose singulière, la tête reste la même, de sorte que si la tête de Jean II est un portrait, la seconde ne peut prétendre à cette qualité. Les seigneurs de Dombes n'eurent pas d'imitateurs. Et c'est seulement en 1513 que Louis XII, roi de France, prescrivant la frappe de pièces à son effigie, ouvre une série de monnaies qui se continuera sous ses successeurs. Ces premières monnaies à effigies, appelées testons à cause de leur type, étaient imitées des *testoni* italiens, et spécialement de ceux que Louis XII lui-même avait fait frapper comme duc de Milan.

Italie. — C'est en Italie que le retour aux traditions classiques s'est

manifesté tout d'abord. Et en dehors même de l'influence des modèles antiques, il y a eu au xve siècle une magnifique floraison des arts plastiques. Particulièrement les médailleurs et les graveurs de monnaies, tant au point de vue de la composition du sujet que de son exécution, ont produit des chefs-d'œuvre. On s'attendrait donc à trouver dans une longue série d'œuvres, se dégageant progressivement du style gothiqne, une préparation au style moderne. Il n'en est rien; et si les ateliers monétaires italiens ont frappé dès le xiiie siècle des pièces remarquables, elles sont restées isolées. De telle sorte qu'au regard du seul art monétaire, le principe d'évolution qui domine toute l'histoire semble recevoir un démenti. Ce n'est qu'une apparence. Mais pour saisir la marche progressive de l'art et retrouver les liens qui unissent toutes ses manifestations, il faut considérer non pas isolément les produits d'un seul atelier ou d'une seule région, mais d'ensemble tous les produits d'une même civilisation. Un changement de type inattendu dans une série monétaire s'explique le plus souvent par un emprunt à une autre série. Ainsi les pièces milanaises jusqu'en 1250 ont une décoration purement épigraphique, étrangère à tout sentiment artistique; rien ne fait prévoir l'apparition des belles pièces à personnages, et spécialement de l'*ambrosino*, de la seconde moitié du xiiie siècle. Mais le type de l'ambrosino avec, d'un côté les saints Gervais et Protais, et de l'autre saint Ambroise, n'est qu'une imitation du ducat de Venise, lequel a son prototype à Byzance. Ces sauts brusques d'un type à un autre, comme aussi la stagnation de l'art monétaire, la conservation d'un style et même d'une technique démodés, ne sont nulle part plus sensibles qu'en Italie. Les raisons en sont surtout d'ordre économique. Avant tout, les monnaies sont des instruments d'échange; une monnaie est-elle connue, a-t-elle un cours de faveur sur les marchés, il importe de ne pas la modifier. De là vient que l'art monétaire ne s'avance pas d'une marche aussi égale que les autres arts. Et lorsque des nécessités économiques provoquent ou exigent un changement dans la monnaie d'une ville, l'on adopte souvent un type étranger et qui, ailleurs, s'est formé lentement.



Fig. 246. — Ducat d'Andrea Dandolo, doge de Venise (1343-1354).

Les villes les plus commerçantes, les plus riches, celles dont les ateliers monétaires ont été les plus actifs, sont précisément celles où l'art monétaire s'est le plus immobilisé et où les changements, quand ils se sont produits, ont été subits. A Venise, le style carolingien s'est perpétué jusque vers l'an 1050; à cette époque l'on substitua au temple un buste de saint Marc, mais d'un dessin rudimentaire et grossier, simple cercle sur un triangle. Puis tout à coup, le doge Henri Dandolo (1192-1205) fit frapper de

gros deniers vulgairement appelés matapans, qui sont comme un écho des relations commerciales de Venise avec Byzance. Le Rédempteur y paraît, assis sur un trône, tenant le livre des Évangiles appuyé sur son genou, la main droite levée pour bénir; c'était là un type courant sur les monnaies byzantines; au revers, saint Marc remet au doge l'étendard; ce type, de conception byzantine, sort des monnaies impériales non pas directement, mais par l'intermédiaire des sceaux. Le graveur du matapan n'a eu qu'à copier le sceau de plomb du doge, car ce type est déjà celui de la bulle de Pietro Polani (1130-1158). Quand en 1284 une loi du Grand Conseil de la république vénitienne institua la monnaie d'or, celle qu'on appela le ducat ou sequin, l'on y répéta la scène de la remise de l'étendard au doge, mais légèrement modifiée, le doge y fut représenté à genoux et non plus debout; sur la face de la monnaie, on mit le Christ debout, bénissant, dans une auréole amygdaloïde semée d'étoiles. Le ducat resta le même, sans aucune modification du dessin ni de la technique, jusqu'à la chute du dernier doge, Ludovic Manin, en 1797. Pendant les XIVe et XVe siècles, le ducat, qui était en quelque sorte dans la partie orientale du bassin méditerranéen une monnaie internationale, comme jadis le sol d'or romain, fut imité par les princes latins de l'Orient (fig. 246).



Fig. 247. — Florin d'or de Florence, du XIVe siècle.

Tandis que les ducats vénitiens se répandaient en Orient, le florin de Florence s'imposait en Occident. Le monnayage florentin ne commença qu'à la fin du XIIe siècle avec des monnaies d'argent ornées d'une grosse fleur de lys sur l'une des faces, et d'un buste de saint Jean de l'autre. Cet emblème et ce personnage prirent place sur l'élégante monnaie d'or, le florin, que Florence frappa pour la première fois en 1252; mais saint Jean y fut représenté en pied (fig. 247). Il en fut du florin comme du ducat, le type s'immobilisa. La pureté du métal assura à cette monnaie un cours de faveur. Cependant il s'écoula un certain temps avant qu'on songeât à la copier. L'une des plus anciennes imitations est celle qu'en fit faire le pape Jean XXII (1316-1334), puis le type du florin se répandit dans le sud-est de la France, gagna la Bourgogne, la région rhénane et les Pays-Bas.

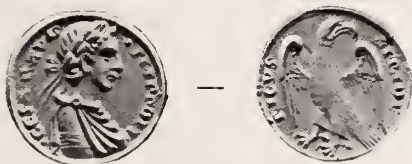


Fig. 248. — Augustale d'or, de Frédéric II, frappée en Sicile vers 1232.

D'une façon générale, la décoration purement épigraphique se perpétua en Italie jusqu'au milieu du XIIIe siècle. Alors, tandis que, dans certains ateliers, l'on gravait, et d'une façon assez banale, sur l'une des

faces de la monnaie l'image du saint protecteur de la ville, souvent un saint évêque, dans d'autres ateliers l'on adoptait — et en plusieurs villes l'influence française est manifeste — une ornementation héraldique.

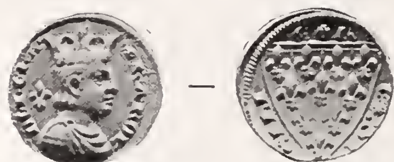


Fig. 249. — Réale d'or, de Charles d'Anjou, frappée en Sicile en 1265.

Quelques pièces cependant témoignent d'un effort artistique notable et sont comme des jalons pour la Renaissance du xve siècle. Et au premier rang, l'augustale de Frédéric II (fig. 248), frappée dans le royaume de Sicile vers 1232. L'artiste s'est inspiré des monnaies romaines du Haut Empire. La réale de Charles d'Anjou (1265) n'est qu'une modification de l'augustale, mais qui a perdu en grande partie son caractère antique (fig. 249). Charles Ier adopta d'ailleurs en 1278 un nouveau type monétaire, celui de la Salutation angélique. Ce roi voulait que les monnayeurs apportassent le plus grand soin à la fabrication des monnaies : ainsi en 1278, il fit recommencer toute une émission de carlins d'or sortis de l'atelier de Naples, parce que les pieds de la Vierge et de l'Ange, au droit, ne correspondaient pas à la pointe de l'écu du revers, et que les lettres de la légende n'étaient pas assez nettes ni même lisibles. Non moins remarquable que le carlin, le gros d'argent frappé au nom du même Charles d'Anjou comme sénateur de Rome, et sur lequel la ville de Rome, *Roma caput mundi*, paraît sous la figure d'une femme, drapée à l'antique, couronne en tête, assise de face, tenant d'une main un globe et de l'autre une palme ; c'est une composition sobre et majestueuse, d'un grand style et dans la manière antique (fig. 250) ; au revers, un lion dans une pose pleine de calme et de fierté. La conception est un peu plus ancienne que le temps de Charles d'Anjou, car c'est le type de la monnaie du sénateur Brancaleone, en 1252 ; mais dans le dessin du prototype, il y a une gaucherie et une rudesse dont le copiste s'est débarrassé.



Fig. 250. — Monnaie frappée à Rome au nom de Charles d'Anjou, sénateur.



Fig. 251. — *Ambrosino* de Bernabò et Galéas II, seigneurs de Milan (1354-1378).

Dès la fin du xiiie siècle, sous le règne de Philippe le Hardi, les graveurs de monnaies françaises avaient modelé leurs figures au vif. Mais l'art était resté stationnaire, et au xve siècle, avant Louis XI, il semble que

l'invention se tarisse; c'est qu'un élément manquait aux artistes français, l'élément antique qui leur eût livré un ensemble de formes et de procédés acquis par les anciens à travers les siècles, et leur eût permis d'atteindre à la perfection artistique. En Italie, c'est seulement dans la seconde moitié du xive siècle que les graveurs de coins monétaires, s'affranchissant des formes conventionnelles et hiératiques du moyen âge, se portèrent vers l'étude directe de la nature. Ils y joignirent l'étude des modèles antiques; de sorte que, partis les derniers, les Italiens en quelques années dépassèrent les Français et prirent la tête et la direction du mouvement artistique. Il suffira pour se rendre compte du changement qui se produisit dans les conceptions et les procédés des monnayeurs italiens de comparer la figure de saint Ambroise sur les monnaies de Luchino et Jean Visconti, seigneurs de Milan (1339-1349) et sur celles de Galéas II (1354-1378). Sur l'une et l'autre le saint évêque est assis de face, crossé et bénissant, mais tandis que sur les premières c'est encore une figure figée dans sa raideur, avec des vêtements aux plis symétriques, sur les secondes, la figure est comme vivante, et drapée en des vêtements souples laissant deviner les formes du corps et se cassant en des plis élégants et naturels (fig. 251 et 252). C'est la liberté substituée à un canon; la personnalité de l'artiste remplaçant des procédés d'école et des traditions de métier. On peut dire que l'art moderne est né. Il s'affirme au xve siècle : à Rome, sur les monnaies du pape Eugène IV (1431-1447) (fig. 253); dans le royaume de Naples, sur les monnaies de Ferdinand Ier, la plupart représentant l'effigie du souverain, avec la Victoire conduisant un bige ou un quadrige. Et puisqu'il faut, dans un exposé historique, s'avancer par étapes et faire des coupures, nous considérerons que l'art monétaire moderne commence en Italie vers 1450, au moment où les souverains font graver leur portrait sur les monnaies, dans le même temps qu'apparaissent les premières médailles coulées. Les premières monnaies à effigie-portrait (abstraction faite de l'augustale et de la réale siciliennes) sont celles de François Sforza, duc de Milan (1450-1466).



Fig. 252. — *Ambrosino* de Galéas II, seigneur de Milan (1354-1378).



Fig. 253. — Monnaie du pape Eugène IV (1431-1447).

Espagne. — La série des monnaies espagnoles est de peu d'intérêt

au point de vue artistique; elle est monotone, sans invention, d'un dessin rudimentaire, d'une technique médiocre. Dans les royaumes de Castille et de Léon, ce sont les types incessamment répétés du lion et du château (fig. 254); et dans la seconde moitié du XIVe siècle, le cavalier. En Aragon, la tête de face, et au XIVe siècle la figure royale dite de majesté; d'un mot, toujours des types héraldiques et d'un dessin conventionnel. Ce n'était pas que les princes espagnols se désintéressassent du monnayage. L'un des plus anciens numismates est le roi de Navarre, Français d'origine, il est vrai, Charles III le Noble, fils de Charles le Mauvais. Alphonse Ier, roi d'Aragon en 1416 et de Naples en 1435, forma lui aussi une collection de monnaies; mais il recherchait particulièrement les monnaies antiques, tandis que Charles le Noble s'en était tenu aux belles espèces contemporaines.



Fig. 254. — Monnaie d'Henri III, roi de Castille et Léon (1390-1406).

Les rois de Castille ont fait frapper, un siècle avant les Français, de ces grandes pièces de luxe multiples des espèces d'or courantes. Celle de Pierre le Cruel (1350-1368) est la plus remarquable comme la plus ancienne de la série; Charles le Noble en jugeait ainsi, car il lui avait donné place dans son médailler. Quelques-unes des grandes pièces de Jean II (1406-1456) et de Henri IV (1454-1474) atteignent jusqu'à 95 millimètres de diamètre; mais les types, un cavalier, un roi assis, et dans le champ du revers les armoiries de Léon et de Castille écartelées, ne sont que la reproduction des types des petites monnaies d'or. Le dessin en est même moins correct, plus maladroit; ainsi Henri IV, sur les grandes pièces, paraît assis en avant de son siège. Ce sont donc là des monuments que leur somptuosité seule met hors de pair.

Angleterre. — Les monnaies anglaises, bien qu'elles n'offrent pas une grande variété de types, eurent une grande influence sur les monnaies du continent. Le denier esterlin, dont le type élaboré au cours du XIIe siècle prit sa forme définitive au milieu du XIIIe, sous le règne de Henri III (1216-1272), fut copié dans toute l'Europe. C'est à la finesse du métal d'abord, puis à la fixité de son titre et non pas à la beauté du type, que l'esterlin dut d'être recherché et imité. Le champ est occupé, au droit, par une tête royale de face, et au revers par une simple croix coupant la légende et cantonnée de douze globules répartis en quatre groupes. Le commerce porta l'esterlin dans les Pays-Bas. Le type esterlin paraît d'abord en Brabant, dans les comtés de Hainaut, de Namur, de Hollande, puis à Liége, dans le comté de Luxembourg; il se répand dans les vallées de la

Moselle et du Rhin, à Trèves, Metz, Cologne, Mayence, en même temps qu'en Lorraine et dans le comté de Bar, traverse le Rhin et se répand dans l'empire, et gagne au nord la Norvège et la Suède, et au midi l'Aquitaine et l'Aragon.

En Angleterre, les gros deniers, qui ne parurent que sous Édouard I[er] (1272-1307), furent frappés au même type que les esterlins. Ce type se conserva sur les petites monnaies d'argent jusqu'au milieu du XVI[e] siècle.

Quant aux monnaies d'or, Henri III voulut en rétablir la frappe en 1257; son essai ne réussit pas. En 1343, Édouard III émit une pièce d'or qui procède manifestement du monnayage de Philippe de Valois. Dès l'année suivante il créa une nouvelle monnaie d'un type original que le peuple appela *noble* (fig. 255) et qui s'est perpétuée jusqu'en 1619. D'un côté l'on y voit une nef voguant sur les flots, et du milieu de laquelle émerge le roi tenant une épée et un écu écartelé de France et d'Angleterre. C'était, a-t-on prétendu, une façon de commémorer la victoire qu'avait remportée la flotte anglaise, commandée par le roi lui-même, à Sluys, en 1340, sur les navires français. La composition est un peu lourde, encombre le champ de la monnaie, sans compter qu'elle est toute conventionnelle, l'artiste ayant dû, pour mettre le roi en vue, donner à sa figure des proportions trop grandes qui ne s'accordent pas avec celles de la nef. Au revers du noble, la croix feuillée et fleurdelisée, cantonnée de léopards, encadrée dans un cercle polylobé, est de style français.



Fig. 255. — Noble d'or, d'Édouard III, roi d'Angleterre, frappé entre 1344 et 1377.

La période moderne s'ouvre pour l'Angleterre avec le schilling, frappé pour la première fois en 1502, et sur lequel le roi Henri VII fit graver son effigie.

Allemagne. — L'ornementation des monnaies en Allemagne est aussi variée que celle de l'Espagne et de l'Angleterre est monotone. La cause en est dans le morcellement excessif de la souveraineté, qui entraîna la multiplicité des ateliers. Jusqu'à la fin du XIII[e] siècle, dans la Haute et la Basse Lorraine, la région rhénane, la partie occidentale de la Franconie et de la Souabe, la Bavière, on s'en tint, pour la frappe des monnaies et leur décoration, aux pratiques inaugurées au XI[e] siècle. A partir du XIV[e] siècle, les monnaies allemandes de cette région subirent les influences française et italienne. Les monnaies d'argent furent pour la plupart imitées du gros

tournois, soit directement, soit par l'intermédiaire des gros flamands. Le florin fut le modèle des monnaies d'or. Du type florentin, l'on passa par des modifications successives à un type absolument différent; ainsi les florins de Cologne frappés par l'archevêque Guillaume de Genep (1349-1362) ne se distinguent de ceux de Florence que par l'une des légendes; puis sous Cunon de Falkenstein, coadjuteur et administrateur de l'archevêché de Cologne (1368-1370), le saint Jean du revers céda la place à un saint Pierre, et la fleur de lys à un écu armorié; cependant sous Frédéric de Saarwerden (1370-1414), saint Jean reparut un moment; au xve siècle, saint Pierre est quelquefois remplacé par la figure de l'archevêque à mi-corps ou debout; on fit même des florins dont le champ, au droit comme au revers, était armorié. D'une façon analogue, à Mayence, l'écu se substitua à la fleur de lys entre 1371 et 1373, et, quelques années après, l'archevêque assis au saint Jean florentin. Les choses ne se passèrent pas autrement à Trèves (fig. 256) et dans les ateliers des comtes palatins du Rhin. Dans les ateliers impériaux, le globe crucigère dans un cadre trilobé prit la place du lys. Toutes ces monnaies de la fin du xive siècle et du xve siècle sont remarquables; la décoration en est sobre et élégante; les personnages sont facilement et largement dessinés; on remarquera particulièrement l'heureuse ordonnance des draperies dans les costumes des prélats et des saints.

L'intérêt de l'art monétaire allemand est tout dans une série de monnaies qui n'ont d'empreinte que d'un seul côté. Au commencement du xiie siècle, certains ateliers étaient venus à frapper des deniers d'une extrême minceur, si minces que les deux empreintes ne pouvaient être obtenues que l'une après l'autre; mais la seconde empreinte faisait saillie sur la face opposée. « Les creux et les reliefs s'entremêlent sur chaque face, dit M. Schlumberger, détruisent les types et rendent les inscriptions indéchiffrables. » De pareilles monnaies se rencontrent en Bavière et en Souabe. La confusion qui résultait de la pénétration réciproque des deux empreintes fit renoncer à l'une d'elles et provoqua l'apparition des monnaies unifaces, avec un type se présentant en relief d'un côté et en creux de l'autre. Ces pièces, dites *bractéates*, ont commencé d'être frappées vers 1125 à Erfurt et à Goslar en Thuringe, puis en Saxe. De là elles ont rayonné et ont pénétré en Misnie, Lusace, Silésie, Brandebourg; vers le sud, en Souabe; vers le sud-est, en Bohême et Hongrie; au nord, leur usage s'est répandu jusqu'en Scandinavie.

Les bractéates étant faites de feuilles de métal très minces, des coins d'un métal moins dur que le fer, plus facile à travailler, suffisaient à leur frappe. Aussi les graveurs, n'étant pas arrêtés par les difficultés techniques de la gravure du coin, ont-ils donné aux figures plus de souplesse, plus d'élégance et plus de saillie. Les images des bractéates du

XIIe siècle, modelées en ronde bosse, peuvent être rapprochées des sculptures sur pierre du même temps; et comme beaucoup sont des monuments dont la date est déterminable par les noms des souverains qui y sont inscrits, elles sont susceptibles de fournir de précieux renseignements à l'histoire des arts plastiques. Le type le plus ordinaire des bractéates, c'est l'image du seigneur qui a fait frapper monnaie, empereur, évêque, abbé ou abbesse, landgrave, etc. Ce personnage est représenté ou debout dans le costume de sa dignité, et quelquefois à cheval si c'est un seigneur laïque, ou bien assis sous une porte de ville ou de château, comme rendant la justice. Les saints paraissent fréquemment avec les emblèmes de leur martyre. Parmi les plus belles pièces de cette série, nous citerons celles de Frédéric Ier (1155-1190), par exemple celles qui ont été frappées à Mülhausen en Thuringe, et sur lesquelles l'empereur est représenté chevauchant; derrière lui, au second plan, une ville; et encore les deniers de Wetteravie avec la figure de l'empereur. Non moins remarquable la monnaie où Albert l'Ours, margrave de Brandebourg, mort en 1170, paraît avec sa femme à son côté, l'un et l'autre tenant une lance ornée d'un gonfanon placée entre eux. Quelques bractéates offrent même la représentation de scènes à plusieurs personnages : le martyre de saint Étienne, à Halberstadt; celui de saint Laurent, à Merseburg.



FIG. 256. — Florin de Conon de Falkenstein, archevêque de Trèves (1362-1388).

La décadence de ces deniers unifaces fut rapide. Au XIIIe siècle, on n'en fit plus de grand module; puis le dessin et la gravure furent négligés, sommaires, grossiers même. Les personnages assis n'ont plus de siège : ils semblent accroupis; les épaules et les genoux sont énormes et saillants; les yeux ne sont que deux gros points en relief. Les bractéates disparurent au commencement du XIVe siècle.

Le style moderne ne commence en Allemagne qu'avec les *thalers*, frappés pour la première fois en Bohême en 1518. Cependant les cantons suisses imitèrent les testons italiens dès la fin du XVe siècle.

ORIENT LATIN. — Les principautés latines de l'Orient présentent comme une synthèse de l'art monétaire européen. Les plus anciennes monnaies frappées par les Francs établis en Syrie, les comtes d'Édesse, les princes d'Antioche, se tinrent, de 1100 à 1150 environ, dans l'imitation des pièces de cuivre byzantines : elles n'ont ni originalité quant au type, ni finesse quant à l'exécution. Et si nous ne trouvons pour cette première période ni monnaies d'or, ni monnaies d'argent aux noms des princes croisés, c'est qu'ils imitaient ou copiaient servilement les dinars et dirhems

des sultans d'Égypte et de Syrie. La contrefaçon des monnaies musulmanes par les Chrétiens dura jusqu'en 1259. Mais à côté de ces contrefaçons, on trouve des pièces de style français, dès le second quart du XIIe siècle et jusqu'à la fin du XIIIe siècle.

Les gros apparurent en Orient presque aussitôt après leur adoption en Occident, car le gros tournois paraît être le prototype des plus anciens gros frappés par les comtes de Tripoli, Bohémond VI (1268-1274) ou Bohémond VII (1274-1287), et plutôt le second si, comme la disposition générale de ces monnaies tend à le faire croire, le gros de Jaime d'Aragon, roi de Majorque (1276-1311), et celui de Pedro d'Aragon, roi de Sicile (1282-1285), ont servi d'intermédiaires entre le gros tournois et le tripolitain. En Chypre, sous les Lusignan, de Hugues Ier (1194-1205) à Henri II (1285-1324), les monnaies d'or furent copiées sur les besants de Constantinople; les pièces d'argent au contraire sont des deniers de style français. Sous Henri II, apparut le gros dont les types, la figure de majesté imitée de celle des gigliati de Sicile, et le lion rampant se conservèrent jusqu'au règne de Charlotte de Lusignan et de Louis de Savoie (1458-1460). Jacques II (1460-1475) fit frapper deux pièces élégantes, l'une où il paraît chevauchant (fig. 257), et l'autre, de style napolitain, avec son effigie. A Rhodes, les grands maîtres imitèrent les gros tournois français, le *gigliat* des princes angevins et le ducat de Venise. Quant aux monnaies des ducs d'Athènes, des princes d'Achaïe et des barons des terres voisines, aux XIIIe et XIVe siècles, ce furent de simples imitations du petit denier tournois. On sait que le type de cette monnaie dérivait du temple carolingien. Aucun monument ne symbolise mieux que ces monnaies, frappées à un type éminemment français par des princes francais en Grèce, la prépondérance de nos ancêtres dans la conquête et la domination politique et commerciale de l'Orient.

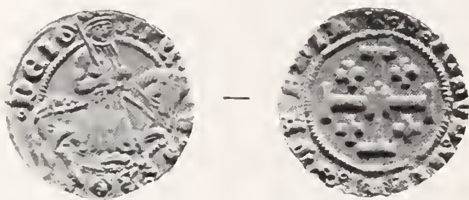


Fig. 257. — Monnaie de Jacques II, roi de Chypre (1460-1475).

BIBLIOGRAPHIE

L'ART MONÉTAIRE

France. — Hoffmann, *Les monnaies royales de France*, 1878, in-fol. ; — M. de Marchéville, *Le denier d'or à l'agnel*, dans la *Revue numismatique*, 1889 ; — A. Blanchet, *Note sur l'origine du gros tournois*, dans les *Comptes rendus des séances de l'Acad. des Inscript.*, 1901, p. 258 ; — Poey d'Avant, *Monnaies féodales de France*, 1858-1862, 3 vol. in-4° ; — E. Caron, *Monnaies féodales françaises*, 1882-1884, in-4°.

Italie. — Papadopoli, *Le monete di Venezia*, 1893, in 4° ; — F. et E. Gnecchi, *Le monete di Milano*, 1884, in-4°.

Espagne — A. Heiss, *Descripcion general de las monedas hispano-christianas*, 1865-1869, 3 vol. in-4°

Angleterre. — R. Ruding, *Annals of the coinage of Great Britain*, 1870, 3 vol. in-4° ; — E. Hawkins, *The silver coins of England*, 1876, in-8° ; — R. L. Kenyon, *The gold coins of England*, 1884, in-8°.

Allemagne. — Dannenberg, *Die deutschen Münzen der Sächsischen und Fränkischen Kaiserzeit*, 1876, in-4° ; — G Schlumberger, *Des bractéates d'Allemagne*, 1873, in 8°.

Orient latin. — G. Schlumberger, *Numismatique de l'Orient latin*, 1878, in-4°.

TABLE DES MATIÈRES

LIVRE V
LE STYLE FLAMBOYANT

CHAPITRE I
LE STYLE FLAMBOYANT

par Camille Enlart

LIVRE VI

LES DÉBUTS DU RÉALISME

CHAPITRE II

LA PEINTURE EN FRANCE

par le Cte Paul Durrieu

I

DE JEAN LE BON A LA MORT DE CHARLES V

II

LE RÈGNE DE CHARLES VI

CHAPITRE III

LA PEINTURE DANS LES PAYS-BAS ET DANS LE NORD DE L'EUROPE

I

LA PEINTURE DANS LES PAYS-BAS

par L. de Fourcaud

LES FRÈRES VAN EYCK

LES MAITRES CONTEMPORAINS DES VAN EYCK ET LEURS PREMIERS SUCCESSEURS

II

LA PEINTURE ALLEMANDE

par Maurice Hamel et André Michel

III

LA PEINTURE EN SUISSE AU XVe SIÈCLE

par Conrad de Mandach

IV

LA PEINTURE EN ANGLETERRE DU XIIe AU XVe SIÈCLE

par Henry Marcel

CHAPITRE IV

LA GRAVURE ET L'ESTAMPE

par Henri Bouchot

CHAPITRE V

LA TAPISSERIE AUX XIVe ET XVe SIÈCLES

par Jules Guiffrey

CHAPITRE VI

LA SCULPTURE EN FRANCE ET DANS LES PAYS DU NORD

LA SCULPTURE EN FRANCE

par André Michel

LA SCULPTURE ANGLAISE

par Camille Enlart

CHAPITRE VII

L'ART MONÉTAIRE PENDANT LA PÉRIODE GOTHIQUE

par Maurice Prou

TABLE DES GRAVURES

DANS LE TEXTE

TABLE DES PLANCHES
HORS TEXTE

ERRATA ET ADDENDA

Page 32, ligne 2, *in fine* : au lieu de *l'Hôtel de Ville de Bruges... les Halles d'Ypres*, lire : *Les Halles échevinales de Bruges datées de 1284 à 1354 et analogues à celles d'Ypres avec leur beffroi au centre de la façade, ont été remaniées au XVe siècle, comme en témoignent les portes et l'étage supérieur du beffroi. Un nouvel Hôtel de Ville a été construit de 1377 à 1398 par Pierre Van Ost. C'est un des premiers exemples du style flamboyant.*

Page 315, l. 1 et 2, lire la parenthèse comme suit : (*depuis le refus du grand prêtre de condamner Jésus, jusqu'à sa remise au peuple par Pilate*).

59 580. — Paris, imprimerie LAHURE, 9, rue de Fleurus.

